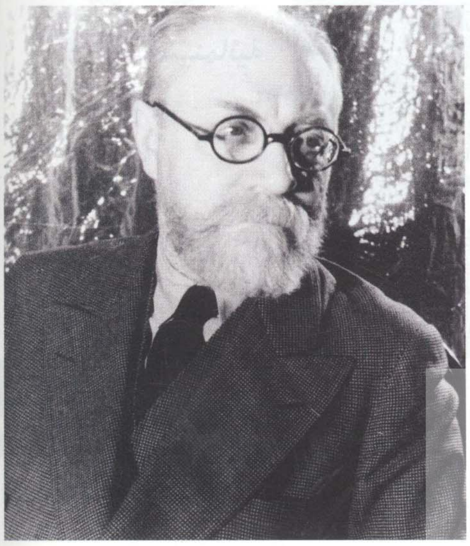
ابن تاجر الحبوب الذي صار من أهم فناني الحركة الوحشية

الحركة الوحشية وماتيس



والده أراد له أن يرث مهنته، ودرس في الكلية بهدف أن يصير محاميا، لكن الفن التشكيلي اجتذبه. بدأ بالرسم في العام 1890 وقرر أن يدرس الفن بشكل جدي. ولوحاته الأولى تثير المناخ الموضوعي والشاعري للوحات كورو. بعد هذا وفي العام 1869، أمضى الصيف في بيل إيل مع إميلي قريبته، والتقى جون روسل صديق لرودان وبدأ في التعرف على أنماط أخرى من الرسم.

لمعت ألوانه وصارت أشكاله أكثر بساطة، وفترة العام 1904 مثلت بالنسبة إليه تجربة مهمة مرورا بالتأثر بالفن الياباني وبعده الإسلامي.

الزبير مهداد

ناقد - المغرب

بسط اللوحة مثلما في لوحة الراقصين إلى ثلاث مساحات لونية مثل لون السماء الأزرق والوردي للجسم البشري والأخضر للجبال. وهذا التذوق للتجريد الموسيقي للون تأكد من اهتمام الفنان بالفن الإسلامي، وفي العام 1938، استقر في سيميبه وبعدها تركها متجها إلى فينس، والحرب التي أدت إلى توقف للطلبات سمحت له بالتكيف بشكل أفضل مع تجاربه في المسطحات. لوحة القميص الموشى بإكليل الجبل 1940 لوحة معقدة، وتعرض لنا اتفاقا بين المساحات العريضة من اللون الأحمر والأبيض وبها زخارف الأرابيسك والموتيفات التي توجد على النسيج. واحتفى بالبولنيسيا الفرنسية ونجمة البحر والأعشاب المرجانية والبحر والسماء.

على رغم أن ماتيس المولود في العام 1869 عرف أو اشتهر بلوحاته ومن ضمنها الجداريات، فإنه كان نشطا أيضا في فن النحت والطباعة والكولاج، وتلك المجالات اتسمت بومضات من الوحشية، وهي الحركة التي استخدمت اللون اللامع النقي القادم مباشرة من أنابيب الألوان دونما مزج للون آخر.

وللتعريف، فإن الحركة الوحشية في الرسم تعد أسلوبا فرنسيا ازدهر في أوائل القرن العشرين في الفترة ما بين 1898 و1908 واستخدم الفنان اللون النقي اللامع من أنابيب الألوان مباشرة. وهو معاد لمزج اللون أو تخفيفه، سعيا لخلق إحساس الانفجار اللوني والعاطفي على اللوحة، ويعد من أولى الحركات الطليعية في الفن التشكيلي الأوروبي، وأعجب الوحشيون بفان جوخ الذي وصف أعمالهم كالتالي: «بدلا من محاولة رسم ما أراه أمامي فإنني أستخدم اللون بشكل تعسفي تماما كي أعبر عن نفسي بشكل قوي».

اخترع هنري ماتيس الحركة الوحشية إلى جانب موريس دو فلامنك وأندريه ديران وآخرين واتسمت لوحاتهم بالألوان العنيفة، حيث ترسم الأشياء بشكل خشن وخطوط حادة، مع ضربات فرشاة عريضة، وهو أسلوب ينم عن استخدام سمت اللون بشكل طبيعي عكس مزج اللون وإضفاء أسطح لامعة ومتحكم بها من قبل الفنان، وتلك السمة يمكن إدراكها في الفن الغربي من أواخر الفترة الرومانسية وما بعد الانطباعية وخاصة في أعمال فان جوخ.

وبعد الحركة الوحشية، فإن تلك السمة التعبيرية تطورت مع الحركة «التعبيرية» وعامة فإن الفنان هنا يسعى إلى توصيل شعور ما أو انفعال في عمله، والرائي أو المتلقي ربما يحاول أن يشعر شعور الفنان نفسه، ويمكن القول إن الرسوم هنا تعبر عن إيماءة ما، أو لغة جسد للتعبير عن لغة أكثر ألفة أي أن الفنان بتعبير آخر يفصح أو يفسر مشاعره من خلال حركات الجسد واختيار اللون.. إلخ. والرائي أو المشاهد للعمل الفني يسعى إلى فك شفرة أو فهم اللوحة كي يمتلك المشاعر نفسها التي خبرها الرسام.

نقطة الاختلاف المهمة بين الحركة الوحشية والتعبيرية هي أن الفنانين الوحشيين سعوا عامة إلى تحقيق حس الاستمتاع بالحياة، بينما التعبيريون سعوا إلى إبلاغنا بشعور القلق والاكتئاب المصحوب بالحصر النفسي.

فالوحشيون رسموا مباشرة من الطبيعة مثل الانطباعيين من قبلهم، ماتيس مثلا استخدم ضربات فرشاة متكسرة لخلق الإيقاع والحركة والتناغم الإجمالي الذي نحسه عبر نقاط اللون أي شعور بالجنة والحالة الذهنية الهادئة.

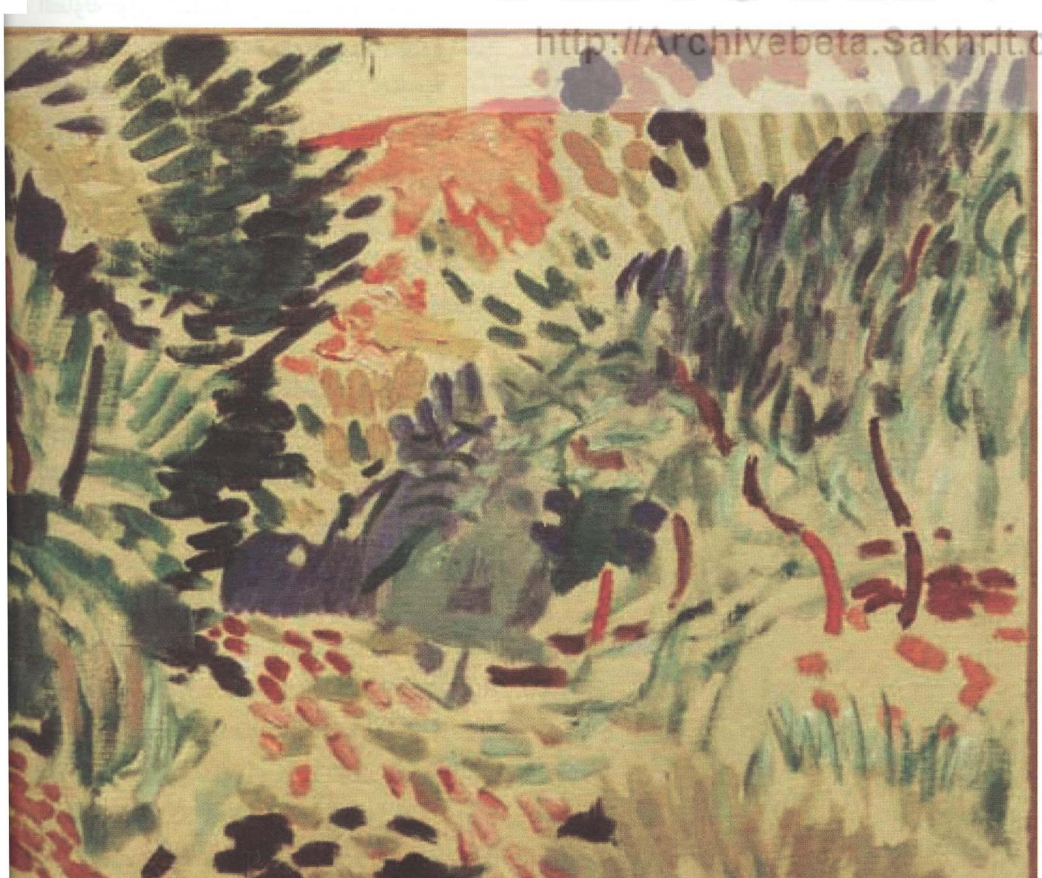
وفي صيف العام 1905 رسم ماتيس وديران معا كوليور سابحة في ضياء ذهبية اللون تومض وسط الظلال مستخدمين ألوانا مكملة رسمت في ضربات مسطحة ونشطة لتحقيق معادل للضوء بدلا من وصفه، وعندما عرض عليهم جار لهم إحدى

لوحات جوجان للبحار الجنوبية فإنهم شاهدوا نظرياتهم حول استخدام اللون غير المحايد وولدت الحركة الوحشية.
لوحة الشباك المفتوح كموليير من شقته في كولير في الساحل الجنوبي من فرنسا بالقرب من إسبانيا والنتيجة تمثل اهتمام ماتيس بالإحساس ورد الفعل الانفعالي للعالم مع توافر أدنى بيانات بصرية عنه.
توضح لوحة ماتيس استخدام اللون بضربات سميكة ووفيرة مع وجود تفاصيل قليلة جدا للدلالة على الشيء المرسوم، والأشياء في لوحات ماتيس مهمة بسبب أن المشهد ومحتوياته لازمة للشعور المراد توصيله، ولوحاته لا تنقل فقط حالة ذهنية داخلية بل ردة فعل انفعالية نحو العالم المادي أيضا، وينبغي القول إن لوحات ماتيس لم تتحول إلى لوحات تجريدية بالكامل بل جهز موضوعاته لهذا الغرض.
ماتيس ابتعد تماما عن اللون البصري في لوحة الخط الأخضر، أنف السيدة يمكن أن يكون أخضر.
وفي تلك اللوحة الثورية في العام 1905، وهي أكثر اللوحات راديكالية، فإن الخط الأزرق في لوحة ماتيس يعتبر مثل لون يفصل ما بين الوجه في الأسلوب الفني للبورتريه مع تقسيم اللوحة إلى جانب مظلم وآخر مضاء، لكن هنا الوجه منقسم لونيا مع وجود جزء بارد وآخر دافئ، فاللون الطبيعي يترجم أو يفسر إلى ضربات فرشاة ملموسة إلى حد كبير إضافة إلى الحس البصري الدرامي والطاقة الانفعالية.
واللوحة التالية واسمها «الحلوى والتناغم اللوني الأحمر» (الغرفة الحمراء) في العام 1908 تعد وفق نقاد الفن التشكيلي تحفة ماتيس الفنية، وتلك اللوحة الوحشية مثلها مثل لوحات الانطباعيين لا يوجد لها أي نقطة تركيز، اللوحة كانت زرقاء ولكن ماتيس غيرها إلى حمراء.

التناغم الأحمر أو ما يطلق عليه الروس الغرفة الحمراء تصف خادمة تعد الفاكهة في غرفة ذات ورق حائط أحمر اللون، واللوحة تمثل احتفاء لامعا بالشكل والزينة، حيث إن تناغم أوراق الشجر على مفرش السفرة أو الرسوم على ورق الحائط تنعكس في الخلفية عبر الشباك موحدة بذلك الديكور الداخلي للغرفة مع ما هو موجود في الخارج من شجر وزهور.
وفي رسومه عمد ماتيس إلى رسم مسطحات عريضة بدلا من ضربات الفرشاة السميكة مركزا على السطح المزخرف للوحة، محاولا وضع ترتيب ما للأشياء المتضمنة باللوحة، تبسيط الشكل الفني.
وفي العام نفسه، رسم ماتيس لوحة جريتا مول وجريتا (نحاتة ورسامة) وجب عليها أن تجلس عشر مرات على الأقل كي يرسمها الرسام، وهي مع زوجها كانت من طلابه ويستخدم ماتيس نسيج ردائها بشكل تجريدي ومع وجود عنصر مزخرف للوحة.
وبعد رؤية اللوحة من فيرنيس بـ «اللوفر»، أعاد ماتيس العمل عليها بشكل مكثف موسعا من الأذرع ومركزا على انحناء حاجب الفنانة لإضفاء عظمة وروعة على اللوحة، والطباعة المزدهرة وراء الجالسة اتضحت في عدد من لوحاته بعد هذا.
لوحة المحادثة أو الحوار تصف الفنان وهو يتحدث مع زوجته ونجده واقفا مرتديا البيجاما، ويتكلم مع زوجته المستقبلية أميلي حيث الجدار



الأزرق وراءهما ينفتح عبر شباك على الحديقة وتناغم اللون الأسود يشي بأنوثة السيدة وحسيتها في خطوط منحنية بينما خطوط الرجل المستقيمة تدلل على الرجولة.
والمؤرخ يدلل على وجهة نظر ماتيس التي نقلها إلى زوجته قائلا إنه حذرها من أنه على رغم حبه العميق لها يحب الرسم أكثر».
وفي الوقت نفسه مع السرد التاريخي على المستوى العام أكثر فإن اللوحة تصف مشهدا منزليا للحوار بين رجل وامرأة والألفة البادية بينهما وهما يناقشان أمورا تهمهما في أجواء مرحة وممتعة يمكن أن يتعرف عليها كليهما.
ومن المثير أن الرداء المنزلي (البيجاما) هو رداء جلبه الإنجليز من المستعمرات في العام 1870 تقريبا وارتداه ماتيس أثناء العمل بالأستوديو.
رسم ماتيس لوحة الموسيقيين في العام 1910 التي طلبها سيرجي شوكن ، الذي ارتبط به ماتيس في علاقة عمل طويلة، وعلق سيرجي لوحاته حتى وقت اندلاع الثورة البلشفية في روسيا في العام 1917 وقد رسم الفنان اللوحة من دون أي اسكيتش مبدئي لها أو تحضيرات من أي نوع، ولذا تظهر التعديلات على اللوحة نفسها وربما تبدو اللوحة معبرة عن موسيقى خشنة فظة مثل الرسم نفسه ولكنه عدت لوحة مهمة.
وفي التكوين اللوني للأشكال الشخوص مبسطة وراقية وكل اختلاف لكل شخص باد بشكل متفرد



لكنها كلها توضح أو تسهم بالتناغم الكلي معدا بإيقاع يستدعي نغمات الموسيقى، وهما يعملان ووراءهما خلفية زرقاء وتركوازية وتوحي بالحركة ويمكن أن يمثل اللون السماء، واللون البسيط يذكرنا بالطبيعة البسيطة أو حتى البدائية للإنسان ومثل الخزف أو المنحوتات الخزفية البسيطة، ويمكن أن يكون السياق حتى أشبه بالوثنية والصورة أسطورية إلى حد ما، بسبب أن الرسوم أو الأشكال عارية والخلفية لا تمنحنا أي حل للموقع الخاص بالمشهد في التاريخ لأنها تملك سمة أبدية، ماتيس نقل لنا فكرة الموسيقى وخلق صورة أبدية وعالمية.

مثل معاصريه، أدرك ماتيس التأثير التحرري والجمالي للفن الياباني على سابقيه من الرسامين بـداء امـن الانطباعيين وحتى فـتـرة مـا بعد الانطباعيين والرسم التالي (السمكة الذهبية) 1912 ربما استوحاها من العديد من اللوحات التي شاهدها من قبل، وهي تعد طبيعة صامتة مع سمك الزينة وتمثل احتفاء بحياة البيت على عكس الرسامين الوحشيين فإن الألوان تبدو وصفية لكنها مع هذا مدعمة واللون ينطبق بشكل رفيع لإظهار سطح اللوحة البيضاء والتي تومض بالألوان. تلك التقنية توضح إيماءات الفنان بينما يطبقها هو، مما يضفي الحركة والطاقة. واللون الأسود يقوي من تأثير الألوان الأخرى.

اللوحة فضفاضة لكنها تتسم بالدقة، وسلطانية السمك مرسومة بعناية لكنها تمتد إلى سطح الطاولة وإلى أسفلها. وضعت عين المتلقي أعلى السلطانية حيث صور سمك الزينة تنعكس على سطح المياه.

أما لوحة الآنسة إيفون التي رسمت في العام 1914 قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى الألوان الحالكة التي تميزها لا يرجع سببها لأجواء الحرب، بل بدلا من هذا فإن الرسام كان يجرب أفكارا جديدة، والتي دون شكل استلهمها من صديقه بيكاسو.

إيفون كانت فتاة مفرطة الحياء وبينما أتت مع أخيها كي يرسمها الفنان كان منهمكا في رسم الزهور وشبهها بتلك الزهور، وتبدو موحية بشكل القلب الإنساني مع استعارة القناع الأفريقي مثلما فعل من قبله بيكاسو في لوحة آنسات دافنيون.

وهدف ماتيس في اللوحة عاليه «منظر داخلي مع ستائر مصرية» هو الاستماع بالحياة في بادئ الأمر نرى في اللوحة تفاصيل دقيقة ولامعة وضياء وطاولة صغيرة عليها فاكهة وورق النخيل الأخضر والأصفر لامع ويغطي الجانب الأيسر من اللوحة، وتتجلى هنا سمات الوحشية بشكل بالغ وأيضا ولع الرسام بالزخرفة.

وطالما عرف باستخدامه للون ويمكن القول إنه مع بيكاسو ومارسيل دوشامب اعتبر واحد من ثلاثة فنانين ساعدوا في تشكيل التطور الثوري في فنون النحت في بدايات القرن العشرين وإجادته للغة التعبيرية في اللون والرسم اتضحت في أعماله التي قام بها لمدة تزداد على نصف قرن مما جعله رائدا في الفن التشكيلي المعاصر. وعندما بلغ سن الرابعة والأربعين كان يحاول باستمرار أن يعيد اكتشاف ذاته شاعرا بوطأة الحرب والحداثة معا ووجد نفسه وجها لوجه مع الحركة التكعيبية والتجريدية ومع اضطرابات وأهوال الحرب العالمية الأولى ومع تقدم الألوان لغزو بلده فرنسا كان يبيع لوحاته مقابل الحصول على الطعام رافضا الاشتراك في أي عروض فنية حزنا علي بلده.

كان ماتيس إذن يرسم الحجم والأوزان واللون، أي الأشياء المادية للشكل نفسه ويفعمه ويضفي عليه بعد هذا بالإحساس وبالانفعال، لوحاته حية ليست جامدة أو مجرد موديلات لشيء يرسم ولكنه يرسم هكذا سرعـان ما يصل إلى نهاية حماسه قبل وصوله إلى الجمال المنشود.

ومن المعلوم أن الحركة الوحشية تمردت على الجمال والسحر وضياء الحركة الانطباعية مع العودة إلى البساطة وحتى البدائية المباشرة واللون النقي وسمات الزخرفة، والطبيعة هنا مجرد عذر للتكوين الجمالي بالإضافة إلى الشعور وهي توحي لنا به والرسام يترجم هذا الشعور إلى فن أو ليعبر عن المطلق، وبتعبير براك عندما يتحدث عن محالة الفنان مثلا لرسم المرآة: «لا يسعني أن أرسم أمرا



في كل حيويتها الطبيعية ولا أملك المهارة الكافية لذلك، لا أحد في الواقع يملكها، لذا ففي سعيي إلى خلق نوع جديد من الجمال، الجمال الذي يتجلى لي في حجم ولون وكتلة ووزن وعبر هذا كله عبر عن انطباعي الأول».

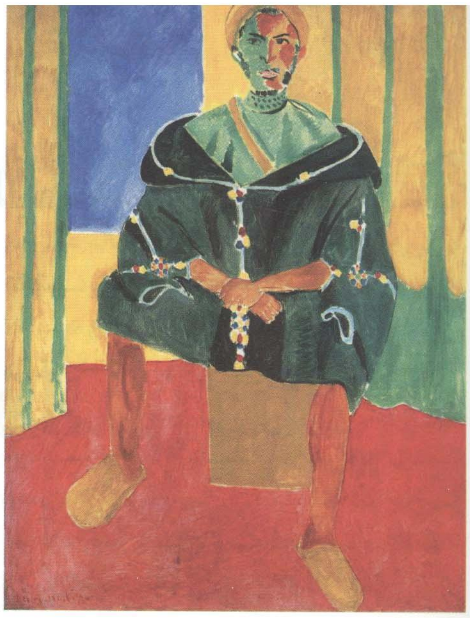
أكثر أمر ملحوظ في حياة ماتيس ومسيرته الفنية أنه أمضى العشرينيات دون نجاح يذكر، بل اتسمت بداياته بالصعوبة والفقر وكان يضطر إلى إعادة استخدام لوحات الرسم عدة مرات لعدم توافر نقد لشراء لوحات جديدة يرسم عليها.

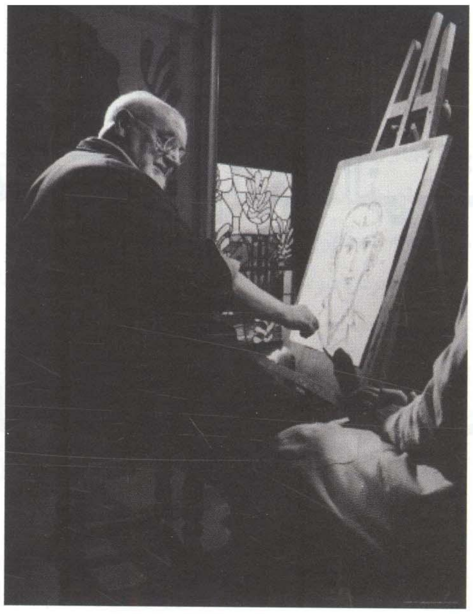
ولم يبدأ في نيل شيء من الشهرة إلى بعد عامه الخامس والثلاثين، درس إذن أسلوب بول سينياك في استخدام اللون النقي متخليا عن أسلوبه التنقيطي، خالقا بذلك تأثيرا مفعم النشاط، لكنه يبدو أقرب إلى أسلوب بول جوجان ووحشية وبدائية فان جوخ.

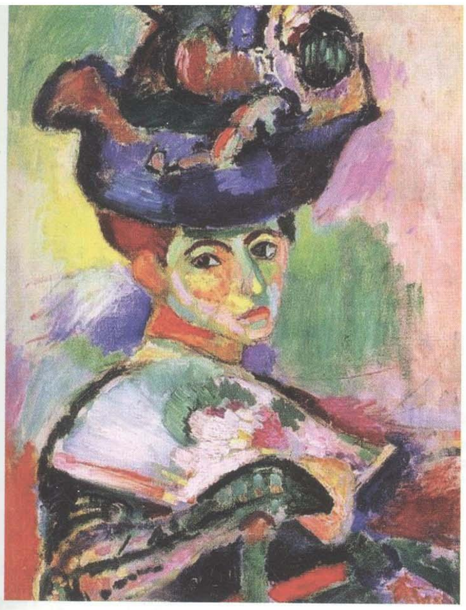
من الرائع أن ندرك أن ماتيس من أحب الرسامين لتعليم الأطفال الرسم حيث إن ألقه الطفولي ولمعان ألوانه أمر مثير ومحبب للطفل وخطوطه البسيطة ممتعة بسهولة يمكن للأطفال تقليد أسلوبه سواء في الكولاج أو الرسم، وحتى لو أن موضع الرسم بدا تقليديا غالبا مثلا بورتريه أو منظر طبيعي أو داخلي فإن ألوان الوحشيين بدت مختلفة وغير طبيعية حتى تبدو وكأنها تهاجم العين، أيضا الرسوم تبدو مثل الإسكيتش غير منتهية واستخدام ماتيس للون المتحرر لم يعد يحده الشكل حيث تبدو ألوانه وكأنها تسعى لإيجاد حس يمثل رؤيته غير الموضوعية وحالته الذهنية، لذا فإنه من غير الطبيعي أو غير التمثيلي بالنسبة إلى المشاهد فإن شكل رسوم ماتيس ربما يبدو صحيحا ولكن اللون ليس كذلك، لأنه ليس مستخدما لإبلاغنا بالتشابه ولكن الحس أو مثلما يقول ماتيس نفسه «عندما أستخدم اللون الأخضر، فإنه لا يرمز إلى الحشائش وعندما أضع اللون الأزرق فإنها ليست السماء».

وحتى اليوم فإن المشاهد يشعر بالكثافة التي حققها اللون فساحل البحر مثلا لا يمكن أن يكون أحمر اللون ولا البحر أخضر، لكن حدس ماتيس ولد تأثير سماء فصل الربيع مع مزيج معقد من اللون والضوء، ومن الناحية العلمية والعصبية تبدو لوحات ماتيس وكأنها لوحات بيضاء وسوداء على رغم أن الصورة الفوتوغرافية تفتقر إلى اللون فإن عقولنا قادرة على التفاعل معها.

وفر الفن الأفريقي للفنانين الأوروبيين معادلة واحـدة لترجمة الفن للحياة ودليلا للاتجاه المفاهيمي لتشكيل الصورة، حيث الأشكال المبسطة والقوية خلبت خيال وعقول علماء الأنثروبولوجيا من أوروبا والفنانين الذين اعتبروا ثقافتهم معقدة ومفرطة التحضر، استجابوا للبساطة. ولأنهم يجهلون الثقافة الأفريقية فإن







حماستهم لما اعتبروه «بدائيا» كان تفسيرا رومانسيا للمنحوتات التي اعتبرها الفنانين جذابة لأنها أتت من بلد مختلف وثقافة مغايرة أو تختلف إلى حد كبير عن الأشكال الفنية الغربية.
على رغم أن الحداثيين الغربيين اجتذبتهم أشكال الفن الأفريقي واللون اللامع والأقنعة التي صنعت غالبا من البرونز والخشب والشعر والعظام وبعضها طلي بصبغات نقية وأحيانا كانت هناك مواد من الطبيعة مثل الصدف والزجاج وكلها حين يضاف بعضها إلى بعض توفر التباين اللوني والتناقض الذي يخطف الأبصار حينما نضيف مثلا عقدا من الخرز فإن التباين بين اللون الرمادي والبني مع الخشب والأحمر يبدو دراميا إلى حد كبير، وهو ما سعى الوحشيين إلى تحقيقه.
ويمكن القول إن ماتيس كان معنيا أكثر بتفاعل الألوان بعضها مع بعض، وبدءا من العام 1930 بدا أنه تأثر ببيكاسو والعكس بالعكس. واشتركا في فكرة استمرارية الفن، حيث الفنانين في العصر الماضي بقوا مؤثرين في قلوب وعقول الفنانين الحاليين.
مثلا حملوا روح مانيه وسيزان وتعجبوا وتساءلوا ممن سيحمل معه بدوره أرواحهم هم في فنه.
وعلى رغم التنافس فيما بينهما، غير أن صداقتهم كانت لها أوجه عدة، لأن كليهما اعترف بتفرد الآخر في عالم الفن واحترام كليهما أعمال الآخر.
وعندما يسعى ماتيس للبدائي فإنه يعيد اكتشاف الغرب، وحينما يرسم غرفة ما فإن المرء بسهولة يمكن أن يخطئ في رؤية ما يوجد أمامه وهو يجعل تفاصيل الضوء تحول الغرفة بأكملها والظلال عبر وجه العازف.
توجه العين إلى الخلفية السوداء، والنافذة والشارع ترددان صدى المنحنيات المزخرفة للعمود، وحينما يرسم العرب وهم يصلون يمكن للمرء أن يسمع الموسيقى.

بيعت إحدى لوحات ماتيس «السجادة الزرقاء والروز» التي رسمها العام 1911 مقابل 35.9 مليون جنيه إسترليني محققة بذلك سجلا عالميا للفنان في عالم الفن وأيضا ربما أعلى سعر للفنان في مزادات الفن التشكيلي، وهي لوحة تجريبية في طابعها وتعتمد على زخرفات لزهور رسمت على نسيج، أما لوحة الراقصة التي رسمت ما بين عامي 1937 و1938 التي رسمها هو في عامه السابع عشر والتي مثلت أولى تجاربه في فن الكولاج فقد بيعت مقابل 6.7 مليون جنيه إسترليني.
كتب ماتيس في رسالة لأحد أصدقائه الناقد الفني جاستون قائلا: «الإلهام أتاني من الشرق»، والإلهام الغني يتجلى في الفنون الإسلامية خاصة مع رحلاته إلى بلاد شمال أفريقيا، هو حتى من قبل قيامه بمثل تلك الرحلات كان قد تأثر بروح شرقية لافتة ومناخ يردد أصداء الرحلات التي قام بها إلى الجزائر والأندلس، حيث وجد نورا جديدا يبدو أن «المغرب لم تغيره بل هو الذي غير نظرة الآخرين إليها»، علاقة تناقضية إذن، حيث مسألة الاستشراف تتجلى بشكل لافت وتلمح بسؤال مهم ما مدى علاقة الشرق أو الاستشراق مع ماتيس؟ وفي أي عدسة عاكسة ترتد أفكاره وملامح فنه؟ هل حاكي فنا إسلاميا لم يكن يفهمه أو أعاد بناء فنا زخرفيا وفق النفسية أو المزاج الأوروبي؟
بالنسبة إليه، «الشرق» مثل ليس مجرد خيال أو هاجس أو حتى وجهة للرحلات بل مشكلة رسم كروكيه تبسط مدنا شرقية وترك الأضواء تغلف اللوحة أضواء ربما مشتركة مع بلاد البحر المتوسط، حيث جدران المباني البيضاء وبالية حارة، ولدى عودته من الجزائر حمل معه بسطا وسيراميك رسمها بعد هذا مستلهما زخارفها الثرية، وزار عروضا للفن الإسلامي في ميونخ، حيث تم عرض نحو 3600 عمل فني من جودة عالية تتنوع ما بين النسيج والبسط والخط العربي والمنمنمات الإيرانية.

اللوحة تستخدم ألوانا لامعة، ومن إلهام الملابس الرومانية خاصة رسومها، لكن لم القميص الروماني على أي حال؟ ربما المرء يطرح السؤال لأن الرسام كان يرسم موديلاته وهن يرتدين الزي المغربي أو الباريسي بدلا من الزي الروماني، وبالنظر لأعماله السابقة يمكن للمرء أن يرى اهتمامه بالزي الروماني.
من المعروف أن هذا العصر شهد على انفتاح بالغ على فنون أفريقيا والشرق عامة هو الأمر الذي أثر بشدة في أعمال الطليعيين الفرنسيين. لقاؤه مع الشرق إذن كان سعيا للحرية وكسر الجمود الصارم للأنواع الفنية التي نظمت أو حددت من قبل الفن الأوروبي، إذن التماس مع الفن الإسلامي مع فن المغرب مثل نوعا من التفكر الداخلي للفنان، لكن الشرق أيضا بالنسبة إليه تمثل في الفن البيزنطي، وفي موسكو مثلا تأثر بروح الفن، ولكن المغرب هي التي مثلت بالنسبة إليه جنة أرضية، حيث الفن الإسلامي والعربي أضفى على خطوطه بساطة لافتة وتجسيدا لطموحه الفني ولم يعثر فقط على ألوانه الأثيرة عليه: بل النور والضياء والتخلص من الحدود الصارمة الأوروبية بين الفن والصنعة والمنظور والمحاكاة مع التشبث بتفرده في نفس الوقت.
ومع التحرر من ضرورة محاكاة الموديل وجد أو عثر على صوته الخاص وعلى النقاء المنشود وعلى مساحة مطلقة في ألوانه الحية.
من هواياته الأثيرة جمع قطع النسيج والمشغولات العربية والسجاد الشرقي واعتبرها بمنزلة مكتبته التي يستقي منها الأفكار والإلهام، حيث أشعلت قطع النسيج خياله الفني، وفي العام 1910 استلهم النسيج والزهر والفاكهة، ويعتبر ماتيس أن التعبير والزخرفة ما هما إلا شيء واحد في واقع الأمر.

يعتبر الوجه خريطة طريق للحياة التي عاشها الإنسان

الفنان الأمريكي تشاك كلوز: «أنقذ الفن حياتي!»

قبل أن يصبح الفنان الأمريكي تشاك كلوز فنانا ذا شهرة عالمية، كان قد أمضى طفولته ممارسا حيل الحواة. كان يمكنه ارتداء قبعة الساحر العالية والإمساك بعصاه لأداء عرضه ،لكن كانت له خاتمة غير تقليدية. قال يوم الأربعاء أثناء إجراء هذا الحوار في أول يوليو 2010، خلال مناقشة حميمة في «معرض كوركوران للفنون»: «لقد كسرت قاعدة أساسية للسحرة، حين أخبرت الحاضرين كيف تمت الحيلة»، ثم استطرد قائلا: «إذا كنت لاتزال ترى الوهم بعد أن تم، تكون قد أنجزت شيئا».

يمكن أن يقال الشيء نفسه عن فن كلوز، بعد أن شرح تقنياته بالتفصيل خلال حوار كاشف مع كريستوفر فينش، كاتب سيرته الذاتية. لكن رفع الستار عما خفي لم ينتقص من عمله المقنع الذي عرضه للجمهور في «مطبوعات تشاك كلوز: العملية والتعاون»، حيث قال: «ليس لدى معظم الناس أي فكرة عن كيفية حدوث الفن. لقد أردت أن أظهر اهتمامي بالعملية الفنية وأن أسجل القرارات التي تتخذ».

أجرى الحوار: بريندان سميث
ترجمة: حسين عيد - مصر



يفتتح المعرض في 3 يوليو في «كوركوران»، حيث يقدم كلوز حالات معروضة متعاونا مع الطابعين الذي دفعوا حدود حرفتهم كي يبدعوا رؤى جديدة من بورتريهاته الشهيرة. هناك أكثر من مائة عمل من لوحات ورسومات معروضة الى جانب مطبوعات، وتجارب طباعية، وشبكات خطية. يقدم المعرض درسا في صناعة الطباعة من خلال الكشف عن تعقيدات التقنية المرتبطة بصنع 203 ألوان على شاشة حريرية، أو 113 لونا على نقش خشبي ياباني.

كان قد نشأ في بيئة «كلاسيكية فقيرة قذرة» في «مونرو» بواشنطن، حيث عاش في منزل صغير متهدم مكسو بألواح خشبية بيضاء مزركشة باللون الأحمر. توفي والده عندما كان في الحادية عشرة من عمره. بينما كافحت والدته مرض السرطان وأمراض القلب. وكان لدى كلوز متاعبه الخاصة مع المدرسة.

قال: «لقد أنقذ الفن حياتي!»، ثم استطرد موضحا: «كنت غير قابل للتعلم بشدة. ولم يكن هناك ما يسمى عسر قراءة في الأربعينيات والخمسينيات. كنت مجرد غبي فقط».

لم يستطع كلوز تعلم جداول الضرب، وما زال لا يستطيع أن يجمع أو يطرح، لذلك يستخدم النقاط على زوج من الزهر للعمليات الحسابية البسيطة. لكنه استطاع أن يرسم ويلون، ولذلك أحضر أعماله الى الفصل ليعرضها على أساتذته ليعرفوا أنه يهتم بدراساته وان كانت درجاته لا تعكس ذلك.

ضربت المأساة مرة أخرى في العام 1988، حين عانى كلوز من نوبة انهيار شريان

«عادة، عليك أن تشعر من خلال فرشاة، أو تشعر من خلال أداة. الآن أصبح جسمك هو الأداة!»

«كنت غير قابل للتعلم بشدة. ولم يكن هناك ما يسمى عسر قراءة في الأربعينيات والخمسينيات. كنت مجرد غبي فقط!»

في العمود الفقري، تركه مشلولا من الرقبة الى أسفل، حيث أمضى ثمانية أشهر في مستشفى مدينة نيويورك مناضلا من أجل الجلوس ثانية في وضع مستقيم حتى يستعيد السيطرة على ذراعيه. وقد أصرت زوجته على أن يعود بسرعة إلى الرسم كي يستطيع التعامل مع حالته، لذلك استخدم ماسكا للفرشاة كي يحزم الفرشاة مع ذراعه لرسم بورتريه جديد. لكنه ظل يسقط على اللوحة، طاعنا أمصال اللون، منهارا في البكاء لأيام تحولت إلى أشهر.

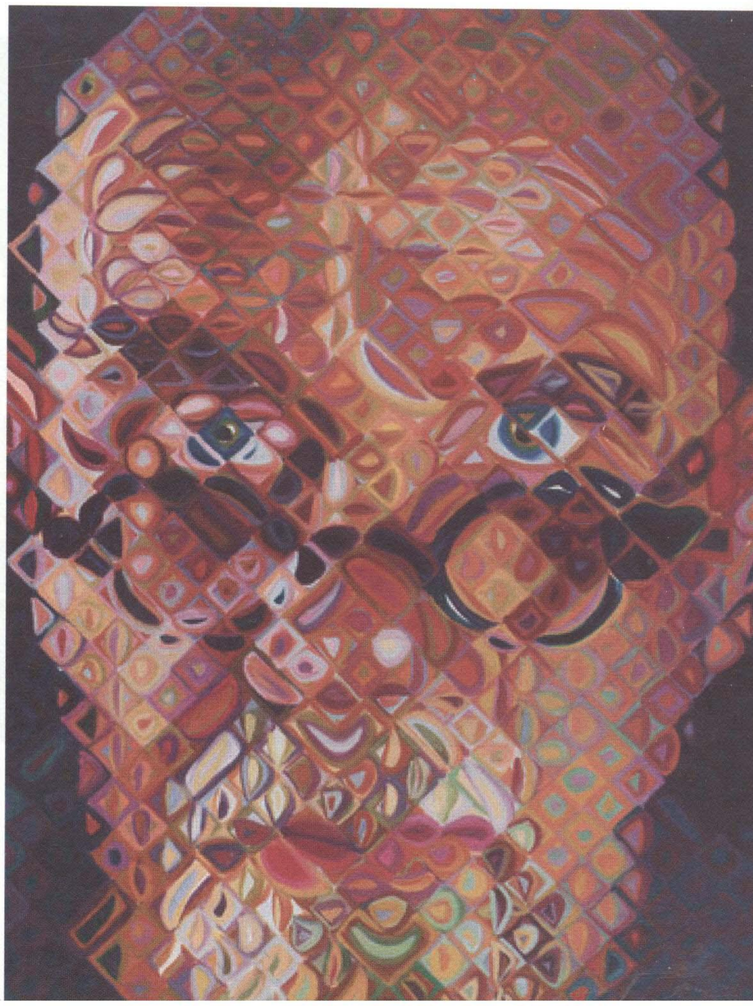
وقد ثابر كلوز بطريقة ما، وحافظ على إبداع أعمال لا تنسى خلال عقود منذ عودته من أصابته، مظهرا مثابرة ملحوظة لتذليل العقبات، التي قد تغادر وسط الغبار نفوسا أقل امتلاء قوة وعزيمة.

تحدث كلوز خلال جلوسه في كرسي كهربائي متحرك، حول عديد من المصاعب التي واجهته في حياته بتفاؤل لا يموت، وبحس فكاهة رائع.

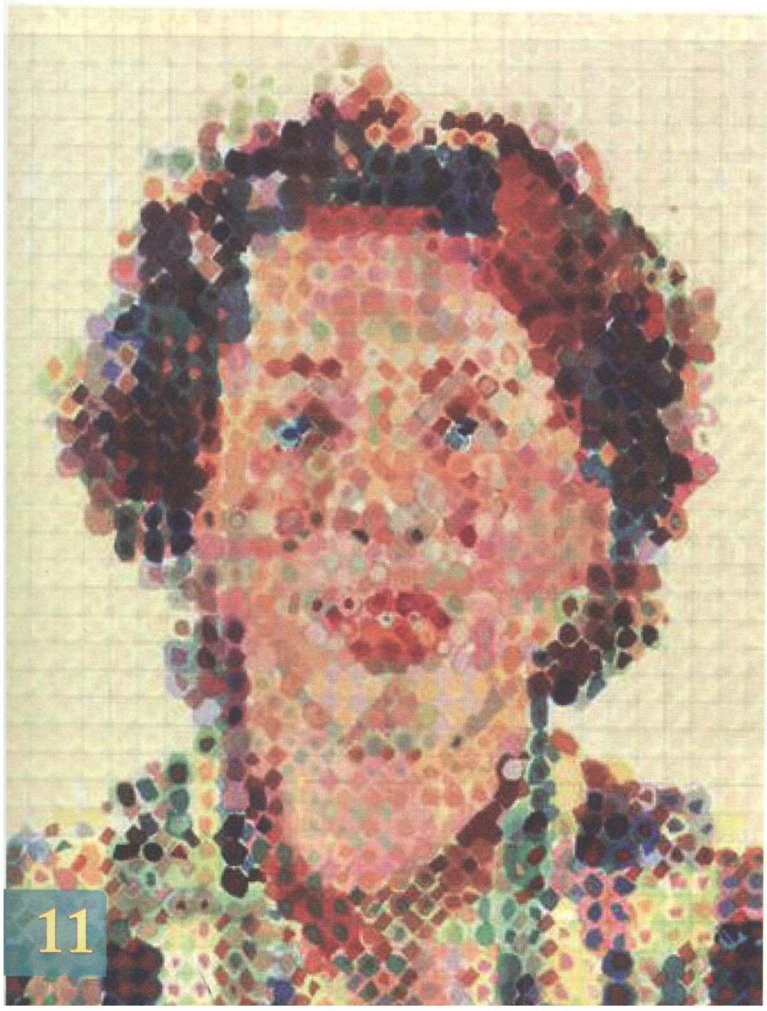
يعاني كلوز أيضا من مرض نادر يسمى «بوسوباجتوسيا»، أو عمى الوجوه، ولذلك يجد صعوبة كبيرة في التعرف على وجوه الآخرين وحفظها في ذاكرته لاستعادتها بعد ذلك عن ظهر قلب. وهو يقول عن ذلك: «إنه ليس من قبيل المصادفة أنني كنت مدفوعا لعمل بورتريهات الوجوه».

بعد التقاط صور لموضوعاته يدمر تلك الصور محولا إياها إلى شبكة خطية، ثم يسطحها بوضعها على قماش من الكانفاه مما يجعل الوجوه أكثر قابلية

بورتريه شخصي 2010



ليزلي



للتعرف عليها.

التحق كلوز بجامعة واشنطن في سياتل وحصل على درجة الماجستير في الفنون الجميلة من جامعة «ييل» في العام 1964، لكن عمله المبكر جعله مشهورا بين التعبيريين التجريديين لذلك العصر. وهو يقول عن ذلك: «كم عشقت عملهم، كان ذلك هو ما تعلمته»، ثم يستطرد: «لم نكن نستولي فقط على أعمال الآخرين، بل كنا نسرقها».

قابل كلوز، بعد سنوات عديدة، معبوده ويليم دي كوننج، وقال له مازحا: «إنه لأمر طيب أن ألتقي بشخص صنع كثيرا من أعمال دي كوننج أكثر مما فعلت». لكن كلوز لم يتوقف عند ذلك الحد، بل أراد أن يطور أسلوبه الخاص، وأن يطهر عمله من التقليد، لذلك وضع قواعد أساسية صارمة لفرض نفسه على منطقة جديدة. وقد قال عن ذلك: «في كل مرة لا تفعل فيها شيئا، فإن ذلك يفتح الباب لاحتمالات أخرى».

ومنذ أن صار معروفا في جامعة «ييل» أن لديه يدا جيدة وحسا عظيما باللون، قرر أن يعمل من خلال التصوير الفوتوغرافي والرسم فقط بالأسود والأبيض. وقد استخدم فقط، بالنسبة لسلسلته الأولى المكونة من ثمانية بورتريهات ذات نطاق واسع، أنبوبا واحدا من اكريليك مارس الأسود الذي يكلف 60 سنتا. انتهت أول مجموعة بورتريهات لنفسه العام 1969 مصورة كلوز دون قميص بشعر وحشي مع نظارات ذات حواف قرنية، وسيجارة محترقة يتدلى كعبها من فمه، بينما هو ينظر بازدراء الى المشاهد، وقد قال موضحا: «كنت أحاول أن أبدو مثل فنان شاب صغير، بعد أن رأيت كثيرا من أفلام جيمس دين».

استخدمت أعماله المبكرة فائقة الواقعية نظاما شبكيا، لكن الشبكة كانت واضحة للعين. أصبح كلوز، فيما بعد، مهتما بالشبكة نفسها، فوسع المربعات، وملأها بحلقات طيفية ودوائر لونية، حقنت التجريد، محولة سماتها الشخصية الى عمل أكثر تمثيلا. وقد أبدعت هذه التقنية المدهشة لوحات تحولت باستمرار مع مسافة من المشاهد، متحركة مثل «كاليدوسكوب» (منظار نماذج ملونة متغيرة) يطرق من خلاله دوامات من ألوان حتى يستقر على صورة صلبة لوجه يمكن التعرف عليه. واذا ما وقفنا مباشرة أمام اللوحة، فسنعاني جميعا من عمى الوجه حتى تتحرك للوراء لاحتضان نظرة أوسع، وفجأة يصبح للفوضى معنى.

بعد استكشاف الأسود والأبيض، تحول كلوز ثانية الى اللون، وأبدع بورتريهات كبيرة الحجم بجمع طبقات من الأحمر والأصفر والأزرق. وقد رش من بخاخة أكثر من مائة ألف نقطة طلاء وذلك من أجل لوحة واحدة، استغرق انجازها أكثر من عام، مما تسبب في اصابته بالتهاب مفاصل في أصبعه.

بينما كانت تقنية كلوز تتطور، استبعد البخاخة وأبدع باستخدام أصابعه فقط لوحات مفصلة بشكل لا يصدق، وقد قال موضحا: «عادة، عليك أن تشعر من خلال فرشاة، أو تشعر من خلال أداة»، ثم استطرد: «الآن أصبح جسمك هو الأداة».

رسم كلوز وجه جدة زوجته، إحدى الناجيات من المحرقة، والتي لاتزال لديها نظرة متفائلة للحياة على الرغم من كل الأهوال التي رأتها. يتوهج العمل من خلال تعابير وجهها الهادئة وتجاعيده، قبل أن تتجمع تموجات الشمع في اطار ذقنها.

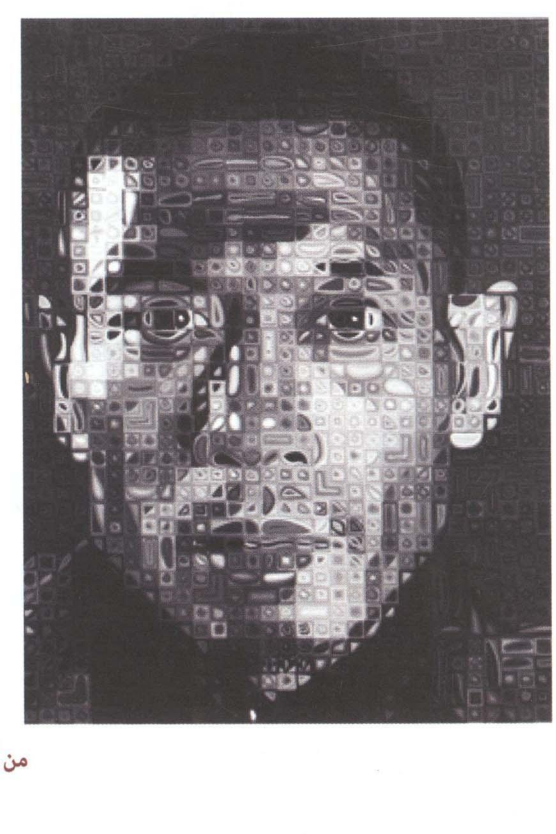
يعتقد كلوز أن بورتريهاته تعتبر بمعنى ما مناظر طبيعية، مثل تسلق أقزام عبر تلال ووديان وجه عملاق دون أن يدركوا أن التضاريس البرية قد اتحدت في رؤية فريدة. قال: «يعتبر الوجه خريطة طريق للحياة التي عشتها»، ثم استطرد: «إذا كنت قد ضحكت طوال حياتك فستكون لديك خطوط ضحك، وإذا كنت قد عبست طوال حياتك، فسيكون لديك جبين مجعد».

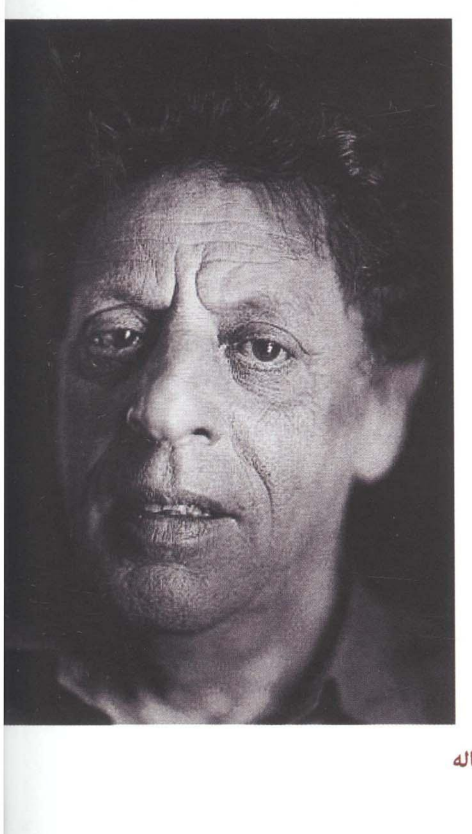
اكتشف معرض «كوركوران» تطور أعمال كلوز حينما كان يبدع عوالم ببصمات

«كنت أحاول أن أبدو مثل فنان شاب صغير، بعد أن رأيت كثيرا من أفلام جيمس دين!»

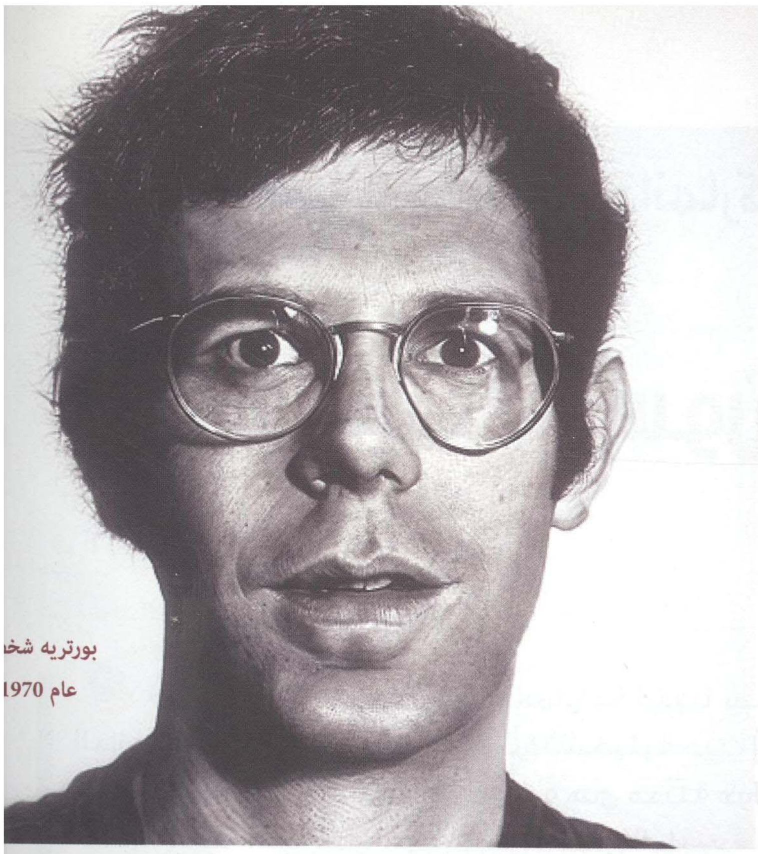


بورتريه الفنان براد بيت





من أعماله



بورتريه شخ
عام 1970

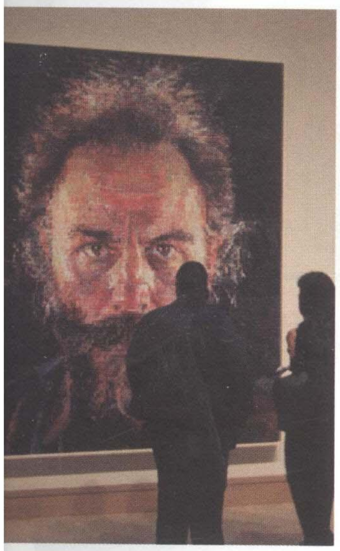
«يعتبر الوجه خريطة طريق للحياة التي عشتها. إذا كنت قد ضحكت طوال حياتك فستكون لديك خطوط ضحك، واذا كنت قد عبست طوال حياتك، فسيكون لديك جبين مجعد!»

صاحب الطلاء الملون أو بخطوط محفورة ببساطة. كان قد حول دوائر من لب الورق الى ضفيرة شعر تتدلى من مؤخرة رأس ابنته، واستحضر محيا ملتح للفنان «لوكاس ساماراس» الى الحياة على نسيج من حرير مزخرف.

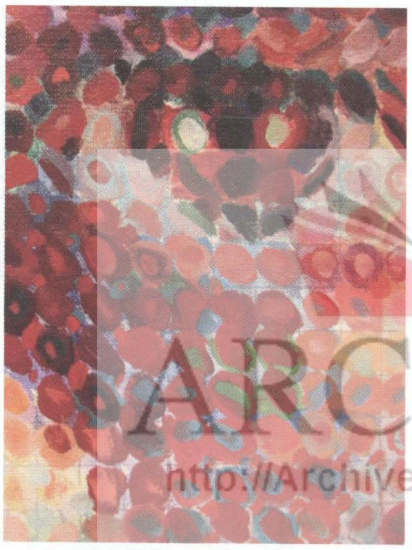
قد يستخدم فنانون آخرون برنامج «بيكسل» للكمبيوتر (لخلق فن صورة مرئية لمصفوفة رقمية). يمزح كلوز قائلا إن الناس قد لا تصدق أنه مازال يبدع لوحاته الدقيقة باليد. قال إنه يشبه الكمبيوتر لأنه يعادل ألوانا من خلال شبكة منتظمة، لكن الكمبيوتر لا يوصف حالة الإنسان عندما يقوم بنقل تقنيات ويصيبه الملل حتى يدخل مجموعات جديدة اضطرارية الى عمله.

يمكن لجهاز الكمبيوتر أن يستخرج صورة في ثانية، لكن لا يمكنه أن ينقل أفراح وأحزان غير مبررة لحياة عيشت مع التخلي.

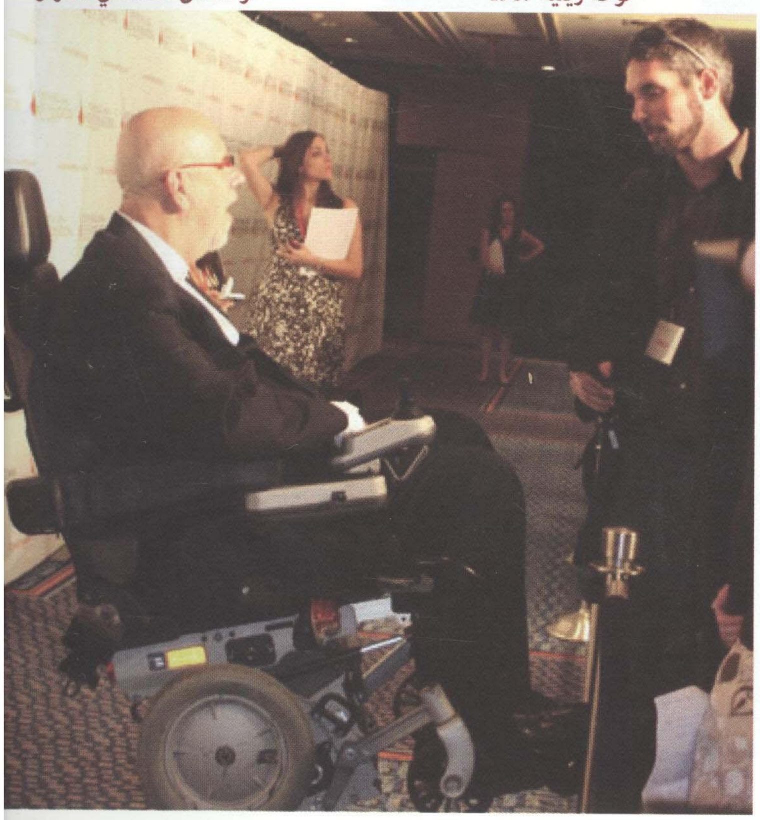
قال كلوز: «إنني أتقدم على برنامج «بيكسل» للكمبيوتر في الزمان». ثم استطرد: «إنني ليودايت (محطم الماكينات: أحد أعضاء جماعة من الإنجليز عمدت في أوائل القرن التاسع عشر إلى تحطيم الماكينات لاعتقادها أنها ستؤدي إلى تناقص الطلب على الأيدي العاملة)، لكني قد لا أكون جيدا في أجهزة توفير العمالة!».



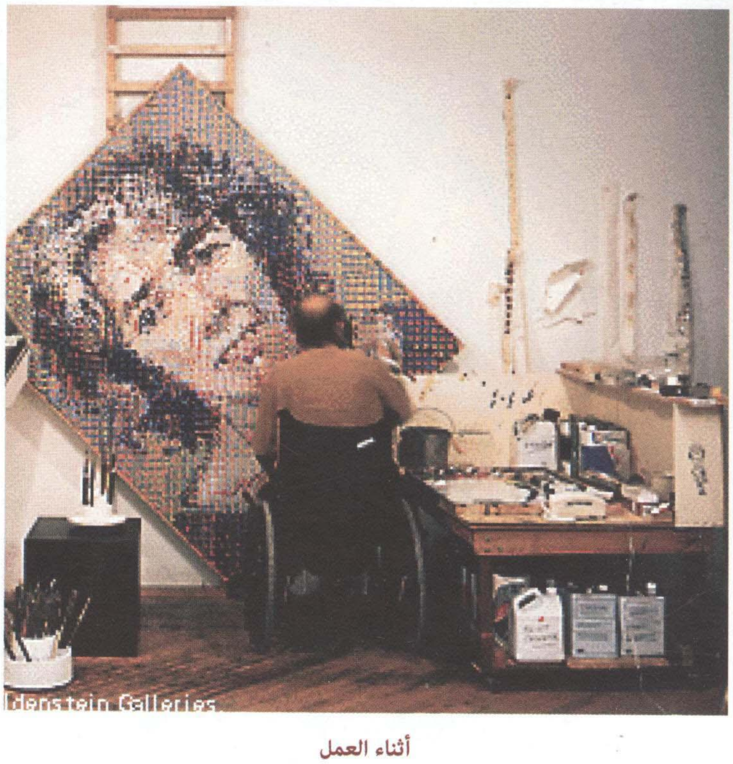
لوحة على الحائط في المعرض



لوحة زيتية 1987



على كرسيه المتحرك في أحد المعارض



أثناء العمل

فنانة تشكيلية دانماركية تأثرت لوحاتها بالطبيعة

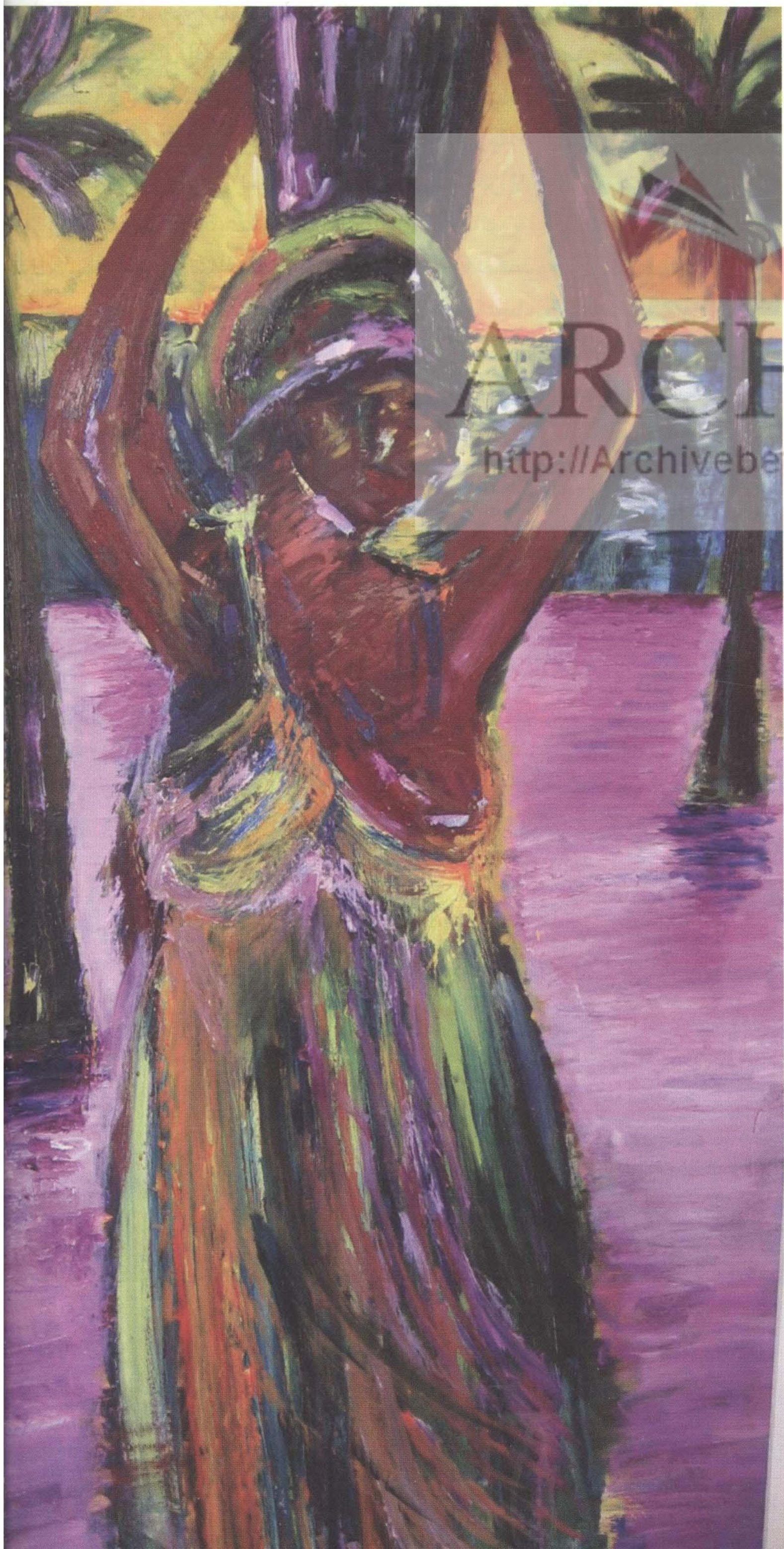
متينا سكايت مادسون: أحب أن أرسم في النهار

تعد الفنانة التشكيلية الدانماركية متينا سكايت مادسون من أهم الفنانات التشكيليات المعاصرات في الدانمارك خاصة أنها تنحدر من أسرة تشكيلية حيث إن والديها لديهما هواية الرسم إضافة إلى أنها ولدت في مدينة تقع على الحدود الألمانية الدانماركية هي مدينة مولتز حيث يعيش بها ابن ملك الدانمارك، وقد تأثرت بطبيعتها الخلابة خاصة أنها تحب الرسم بين أحضان الطبيعة وفي وضح النهار.

وقد تحدثت عن تجربتها في الرسم ورؤيتها للفن التشكيلي ودوره في الحياة وأمور أخرى علقت عليها أثناء حوارها عندما استقبلت مجلة «فنون» في منزلها الجميل فكان هذا الحوار:

حوار: فيصل العلي

صحافي - الكويت

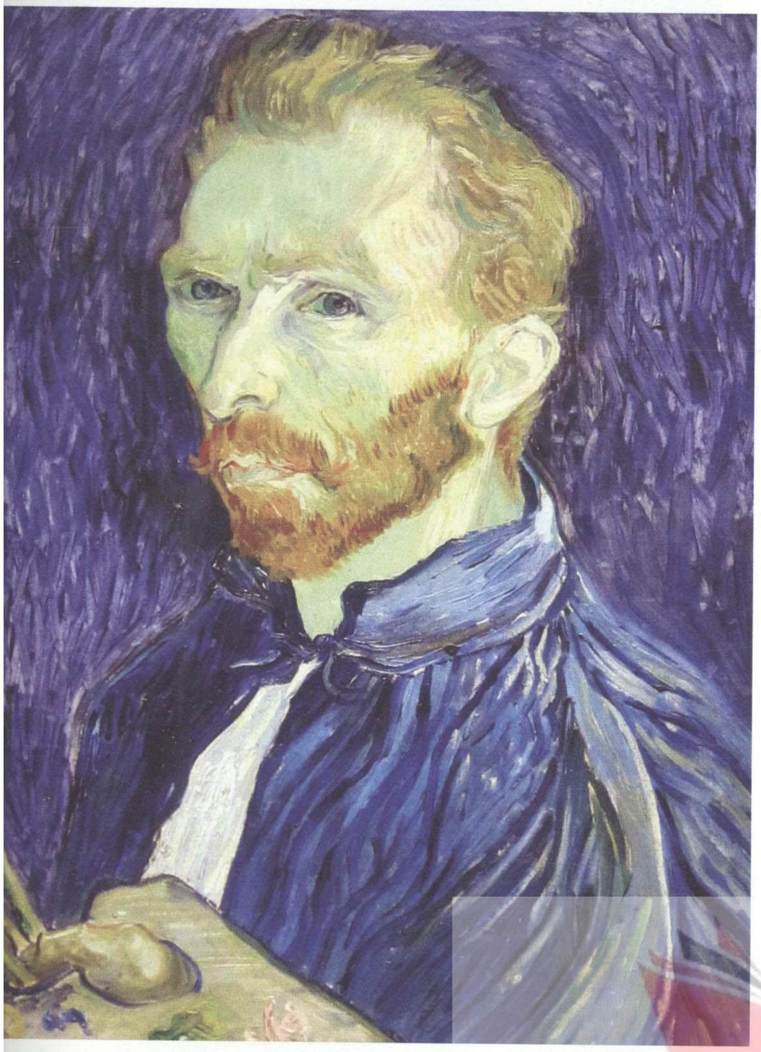




الفنانة التشكيلية متينا سكايت مادسون

فُتنت بفلاحة مصرية

تحمل الجرة فرسمتها



بورتريه للفنان فان جوخ بريشته

هلا حدثتنا عن البيئة التي ترعرت بها؟

اسمي «متينا سكايت مادسون» وقد ولدت في مدينة «تونر» التي تقع على الحدود الألمانية الدانماركية وهي قريبة من مدينة «مولتز» حيث يعيش بها ابن ملك الدانمارك مع زوجته حيث تمتاز هذه المنطقة بالطبيعة الخلابة الأمر الذي جعلني قريبة جدا ومتأثرة بالطبيعة في لوحاتي.

متى بدأت بالانتباه إلى موهبتك في الرسم؟

لمست لدي ميولا نحو الرسم منذ نعومة أظفاري ولم يكن ذلك مستغربا من قبل أفراد أسرتي حيث إن والدي فنان تشكيلي ويملك محلا تجاريا كبيرا ووالدتي رسامة أيضا وكنت أعرض لوحاتي البسيطة عليهما خاصة والدي ويوجهان النصائح لي وبت أشعر بتطور مستواي خاصة عندما بلغت العشرين من عمري حيث شعرت بالنضج الفني.

هل درستِ الفن التشكيلي؟

لم أدرس الفن التشكيلي بيد أن والدي كان بمنزلة مدرسة متكاملة من حيث الثقافة والممارسة التقنية إضافة إلى حضور ومتابعة المعارض التشكيلية على مستوى الدانمارك وبقية الدول الأخرى خاصة أوروبا وعندما تقاعدت تفرغت للرسم ولكنني التحقت ببعض الدورات الخاصة بالرسم.

وهل الموهبة تكفي للفنان أم الدراسة؟

كلاهما معا ولكن الأصل هي الموهبة فصاحب الموهبة يستطيع أن يرسم ويتميز من دون دراسة لكنه يصقل موهبته بالدراسة ولكن من يدرس الفن التشكيلي ولا يمتلك موهبة فإنه يصلح لكي يكون منظرا أو ناقدا وليس رساما.

وهل رسمت بعض المناظر في دول أخرى؟

عادة لا أرسم إلا بعض اللقطات المميزة منها وعندما قمت بزيارة مدينة «الأقصر» في جمهورية مصر العربية فتنت بمنظر امرأة مصرية كانت تمشي وهي تحمل جرة، وعلى الرغم من أني تجاهلت المشهد إلا أني لم أستطع تجاهلها فظلت تدور في مخيلتي وتحفزني على الرسم فقمت برسمها وأعلقها في منزلي المتواضع، والسفر بالنسبة لي ليس مجرد رؤية دول مختلفة وثقافات مختلفة بل هو ضرب من الحلم أحرص على الاستمتاع به.

بمن تأثرت من الفنانين؟

أحب «فان جوخ» كثيرا لأنه من أكثر وأفضل الفنانين الذين تعاملوا مع الطبيعة التي تؤثر في مشاعري أكثر من أي شيء آخر كما أحب «مونيه وبيكاسو».



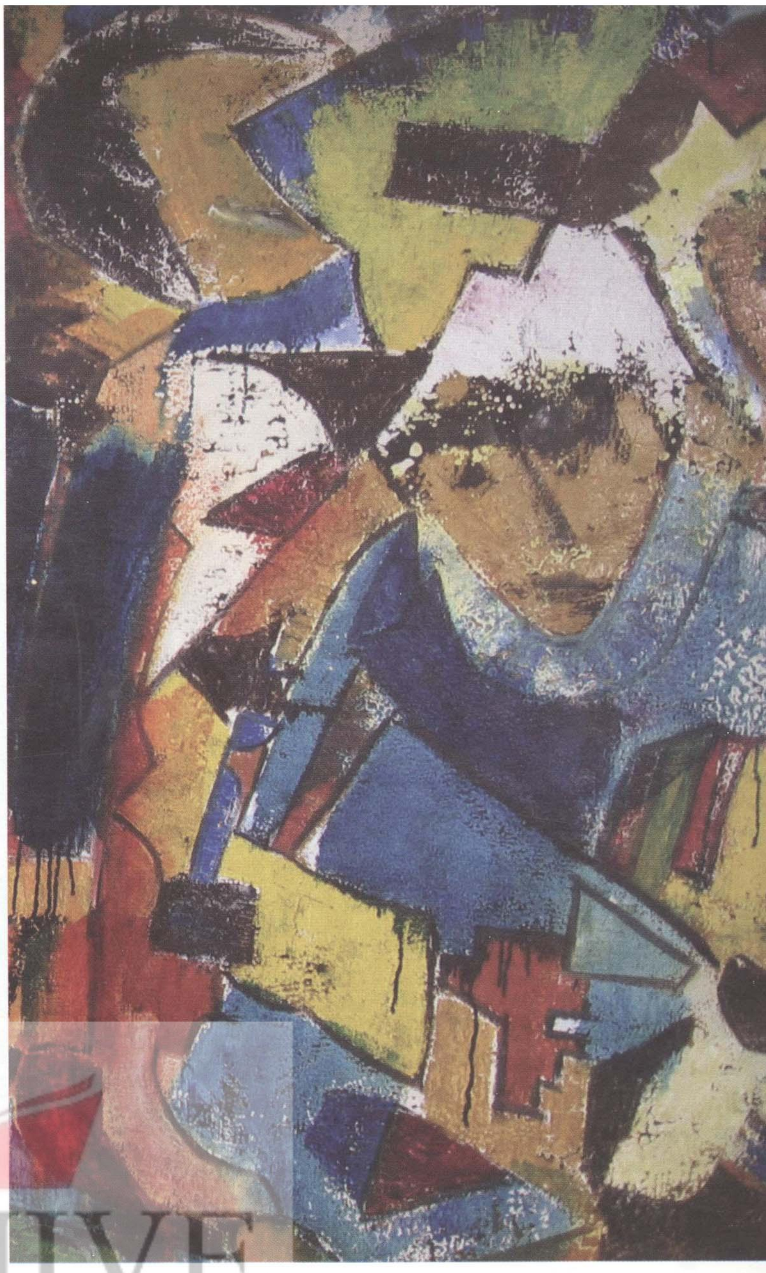
الزميل فيصل العلي مع الفنانة أثناء الحوار

■ هل تمارسين الرسم في أجواء خاصة؟

أحب أن أرسم أمام الطبيعة الخلابة خاصة في الريف الدانماركي خاصة أنني أعيش في مدينة «سكيفا» وهي من الريف كما أنني أرسم وأنا أستمع إلى الموسيقى أحيانا خاصة أنني أعزف على بعض الآلات مثل «الكورديون والبيانو» وبعض الآلات ولدي بيانو في المنزل، علما بأنني كنت أعمل مدرسة للتربية الموسيقية، والرسم مجرد هواية بالنسبة لي ولهذا السبب تجدني لا أرسم إلا ما يحرك شجوني، علما بأنني عندما أرسم لا أقلد أي فنان آخر ولكن هذا لا يعنى بإبداعات فنانين عالميين وغيرهم، كما أني أحب أن أرسم بالنهار خاصة خارج المنزل أي في منطقة مفتوحة وأحب أن أرسم وأنا أرى النهار والشمس والسماء.

■ وهل هناك خصوصية بالنسبة للرسامة عن الرسام؟

المسألة مرتبطة بالإبداع وليس بالجنس، وبالنسبة لي فإني لا أؤيد فكرة أن هناك فرقا في الإبداع بين الرجل والمرأة لكنني أستطيع أن أؤكد لك أن المرأة هي الأقدر في التعبير عن آمال وآلام المرأة.

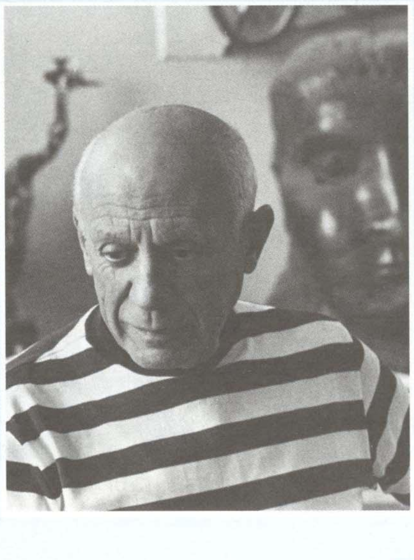


والداي هما المدرسة التي تتلمذت بها

أحب أن أرسم وأنا أرى الشمس والسماء

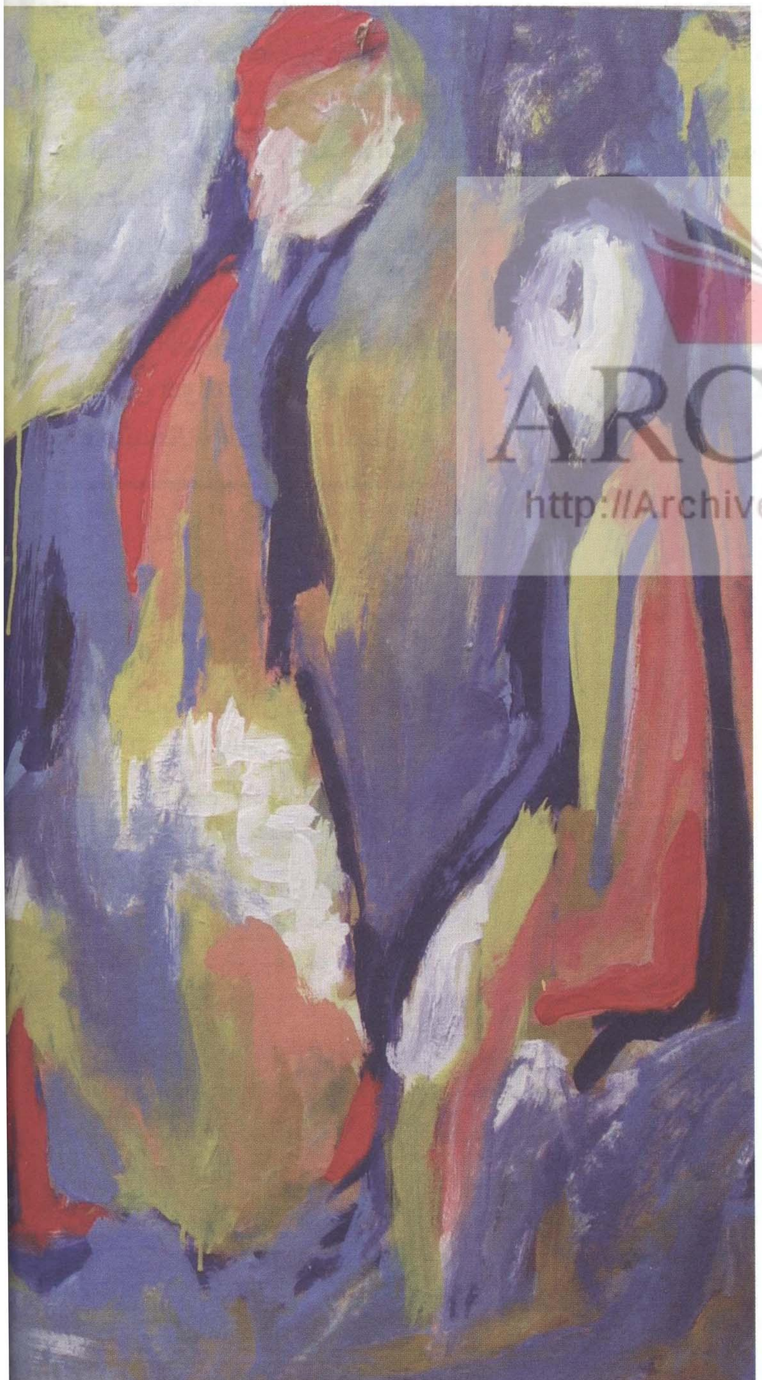


أحبّت الفنانة متينا مادسون لوحات الفنان بيكاسو





يعجبني سامي محمد وعادل المشعل فهما مبدعان





الفنان عادل المشعل



الفنان سامي محمد

وكيف تنظرين إلى أهمية اللوحة؟

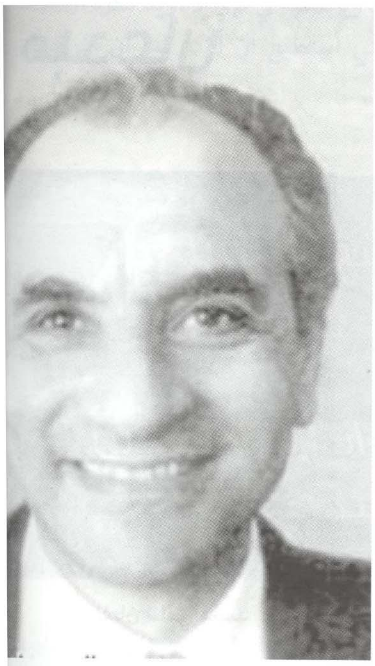
أؤمن بأن اللوحة نتاج إنساني وثقافي مهم وهي لغة عالمية تقرب شعوب العالم المتعدد دينيا وثقافيا.

وهل تعرفين شيئا عن الفن التشكيلي العربي؟

لعلك تستغرب إن قلت لك إني أحب الشرق وأحب العالم العربي ولدي صديقة كويتية مقيمة في الدانمارك جعلتني أتعرف كثيرا على العادات والتقاليد العربية وعلى بعض الأمور في الكويت، ولأنني أحب الرسم فقد ساعدتني كي أتعرف على أعمال فنانين كويتيين كثر وقد أعجبني الفنان سامي محمد بتماثيله التي تعبر عن معاناة الإنسان ضد الظلم والقهر والعبودية ويدعو نحو الحرية والمساواة وكذلك الفنان عادل المشعل الذي يرسم بتقنية مميزة، كما أنه فنان معاصر يرسم السريالية بحرفية عالية، ولديه تميز بمزيج الألوان ومن مصر أعرف الفنان مختار حسين، ولكني على ثقة من أن هناك الكثير من الفنانين، وخلال زيارتي لمصر شاهدت بعض الأعمال الفنية إضافة إلى بعض الزخارف والخط العربي إلا أنني بدأت أرى بعض اللوحات لبعض الفنانين العرب من مصر والكويت والمغرب عبر الإنترنت حيث إن هناك بعض المواقع الإلكترونية التي تعنى بالفن التشكيلي، وأتمنى تنظيم معرض لفنان عربي في الدانمارك كما أتمنى أن أقيم معرضا لي في الكويت.

بالتطبيق على رواية وفيلم «اللص والكلاب»

الرواية والفيلم.. تطابق أم خيانة؟



كمال الشيخ

إن الكلام عن تحويل الرواية إلى فيلم لا يقدم وصفة لإنجاز«تحويل» مؤثر، بل محاولة لرصد كيفية اشتغال وسيطين، عبر تحليل رواية «اللص والكلاب» والفيلم المأخوذ عنها للمخرج كمال الشيخ.

ربما لم يعبر عن إنسان العصر الحديث جنس أدبي مثل الرواية.. ولا جنس فني مثل الفيلم شريط آلامه وآماله، فليس غريباً أن يقع تحت سطوة الرواية قارئاً، وسحر الفيلم، متفرجاً. وفيما يلي تحليل لعلاقة الوسيطين عبر مستويات عدة:

إذا أقررنا بدهية أن الأدب أداته «الكلمة»، والفن أداته «الصورة»، يصبح منطقياً تعريف الرواية بأنها «فن السرد بالكلمة»، والفيلم بأنه «فن السرد بالصورة». لكن مشكلة هذا التعريف على وجاهته، أنه يتعسف في الفصل بين نظامي التواصل الأساسيين: الكلمة والصورة، ويفترض افتراضاً غير دقيق، أن الرواية فن خالص لـ «الكلمة» والفيلم فن خالص لـ «الصورة». حتى مع الإقرار بأن الكلمة هي الوحدة الأساسية للرواية ومنها تولد الجملة والفقرة والمشهد والفصل في مقابل أن الصورة هي الوحدة الأساسية للفيلم ومنها يولد «الكادر» و«اللقطة» و«المشهد» والمقطع الفيلمي.

شريف صالح
ناقد وكاتب - الكويت

من الضروري بداية الانتباه إلى مجموعة من الملاحظات:

الإنسان البدائي عرف نظامي التواصل معا، وتبادل استعمالهما للتعبير عن ذاته، تشهد على ذلك رسوم الكهوف، والأبجديات القديمة التي هي «صور» أكثر منها كلمات، مثل الأبجدية الهيروغليفية والصينية.

الكلمة في حقيقتها دال يعبر عن صورة ذهنية ما، مثلما أن الصورة تجسيد لمعنى، فمثلا كلمة «مسدس» المكتوبة لا تخلو من طبيعة مادية، وفي الوقت نفسه تعبر عن فكرة ما، وعندما تظهر في لقطة في فيلم، يتضاعف حضورها، وتنتقل من التعميم والتخييل إلى التعيين والتجسيد.

ويرى المخرج الروسي سيرجي إيزنشتاين أن الصورة الذهنية تنفذ في وعينا ومشاعرنا، وتصان كل تفاصيلها، عن طريق التجميع، في إحساسنا وذاكرتنا كجزء من الكل. وقد تكون صورة ذهنية صوتية، أي صورة صوتية إيقاعية ولحنية، أو صورة ذهنية تشكيلية.

إن النص الروائي مكتوب خطيا، لكنه يفتح مجالا رحبا للتخييل وتصور عوالم متنوعة من الأشياء والموسيقى والألوان والصور. فانطلاقه من «الكلمة» كأداة، لا يعني غياب الصور، بل يعني فقط عدم تجسيدها لمصلحة تنوعها تخييلا. فيما انطلاق الفيلم من «الصورة» لا يعني غياب الكلمة، بقدر ما يعني حضورها مجسدة على نحو ما.

يشكل الاكتمال الخطي للكلمات حدود النص الروائي، بينما الاكتمال الخطي للكلمات مجرد عتبة للدخول إلى الفيلم، فالنص المكتوب مسبقا يتراجع دوره مثلما تتحرر «اليرقة» من غلافها الشفاف، ليكتمل نموها كفراشة، لكن «الكلمة» تبقى حاضرة عبر الحوار، واللافتات والإشعارات داخل النسيج الفيلمي.

نحن باستمرار إزاء حالة من «التراسل» بين نظامي التواصل، فكلاهما يذهب بنا إلى الآخر، الصورة الذهنية إلى الكلمة، والكلمة إلى الصورة المؤفلمة، كلاهما لا يغيب كليا، فهما متعالقان وجودا وعدما، تخييلا وتجسيدا، وفقا لطبيعة النسق الروائي - الفيلمي.

آليات

يصف هنري ميشو الانتقال من وسيط فني إلى آخر بأنه «من أغرب الرحلات الداخلية للعثور على العالم مرة أخرى عبر نافذة مختلفة». ولعله لا يدل شيء على متانة العلاقة بين «الرواية» و«الفيلم» مثل وصف «الفيلم» بأنه «روائي»، بمعنى أنه مثل الرواية، يسرد لنا حكاية ما. وقد عرّف المخرج صلاح أبو سيف الفيلم بأنه «قصة تحكى على جمهور في سلسلة من الصور المتحركة».

إن حركة السرد، تخييلا وتجسيدا، هي أكثر ما يميز هذين الفنين. وتصبح أي رواية مشروعا لفيلم ناجح، بقدر ما تتحلى به من طابع سردي محكم، وقادر

على الإقناع.
إنهما يستجيبان لولع الإنسان بالحكي، إنتاجا وتلقيا، ويعتمدان على آليات متشابهة لدفع حركة السرد، انتشارا ودمجا، إلى الإمام منها: التكثيف، فعن طريق تلك الآلية يتم انتقاء الدوال النشطة والأكثر فاعلية، والاستغناء عن الثرثرة، وتعد رواية "اللص والكلاب" نموذجا للقدرة على التكثيف، حيث جرى اختزال زمن الواقعة الحقيقية حسب ما نشرته الصحف من شهرين إلى أسبوعين، ومعظم «الاختزالات» التي حدثت في الخطاب الروائي، استمرت في الفيلم، فبدلا من التفاصيل القانونية وأسماء أفراد الشرطة والنيابة، والضحايا الأثرياء، تم الاكتفاء بإشارات مكثفة جدا. الحذف والاضافة: يعني الحذف إلغاء دوال، لكن يمكن الاستدلال على أثرها، والعكس يحدث من خلال "الإضافة" حيث تنضم دوال لم يكن لها وجود في الوسيط السابق. فعلى سبيل المثال شخصية «نور» أساسية في الخطاب الروائي والفيلمي، بينما هي في النص الصحافي لا تكاد تذكر.
التكرار: يحيل التكرار الكلمة أو الرمز أو الفعل الدرامي إلى موتيف مهم، ويكرس دوالّ بعينها عبر الإلحاح عليها. فهو تقنية سردية منبهة للمتلقي ومحفزة للإبداع، فمثلا في الخطاب الصحافي دخل السفاح السجن مرات، لكنه في الرواية دخل مرة واحدة، واشتغل "التكرار" على محاولات هروبه من البوليس.
التناص: إن العلاقة الأساسية بين الرواية والفيلم هي علاقة «تناص»، فكل خطاب يتأسس على خطاب سابق يفيد من دواله، ويتفاعل معه. وإن كانت استفادة الفيلم ليست قاصرة على الرواية، بل تأثرت أيضا بالخطاب الصحافي.
الإزاحة: آلية نفسية تشتغل أكثر في اللاوعي أو الحلم، وتعمل على تهميش واستبعاد عنصر لحساب آخر، أو الانتظام حول عنصر غير مركزي، وتكشف المقارنة عن كم هائل من الإزاحات التي أدت بالضرورة إلى تغيرات وتحولات في مسار الحكي، فمثلا أزاح الخطاب الروائي زمكانية الحدث الرئيسي، من الإسكندرية تبعا للحادثة الواقعية إلى القلعة في القاهرة، وهو الحي الأثير في جغرافية أدب نجيب محفوظ.
المونولوج: على الرغم من استخدام «المونولوج» بشكل مقيد في الخطاب الروائي، لكنه يبقى التكنيك الأساسي الذي اعتمدت عليه حركة السرد، كما ساهم في تشكيل شبكة زمنية معقدة. لكن هذا التكنيك الذي يشغل نصف مساحة السرد الروائي تقريبا، جاء هامشيا في الخطاب الفيلمي، فالكثير من المعلومات الواردة في المونولوجات الروائية تم توزيعها على الحوارات الفيلمية، فمثلا استعادة سعيد لعلاقته برؤوف ونبوية وعليش تحولت إلى حوار إلى مستمع صامت هو السجين مهدي.
ويمكن فهم تخلي الخطاب المرئي عن تقنية أساسية في الرواية، بصعوبة تصوير العملية الداخلية للتفكير، لأن التفكير غير ملموس، ولا يمكن أن تصل ترجمة الحالات العقلية عن طريق الفيلم، إلى المستوى نفسه الذي تتم به عن طريق اللغة.

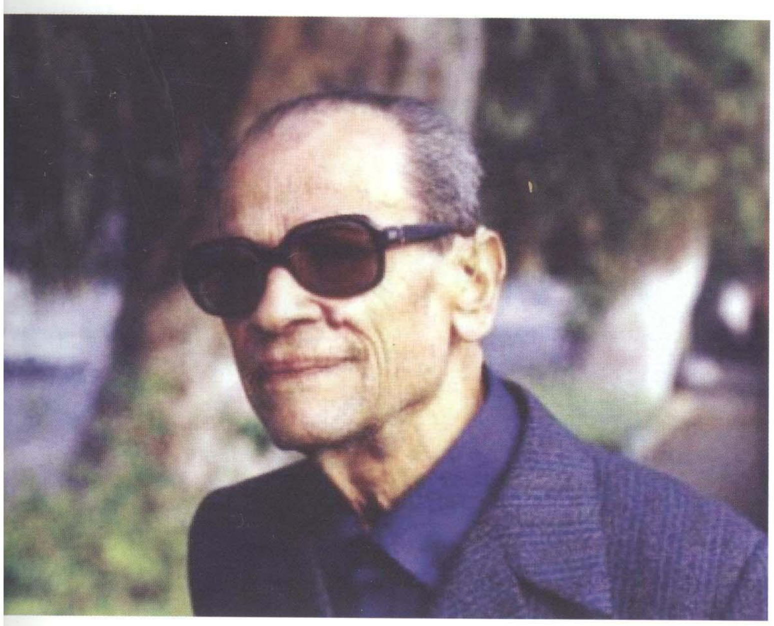
عناصر السرد:
تشكلات الزمن

نحن إزاء شكلين يقدمان سردا ممتدا، ما يعني حضورا متنوعا للزمن بتعقيداته المختلفة. هذا لا يعني، أنهما يعالجان مقولة «الزمن» بالطريقة ذاتها. ففي الرواية غالبا تتوقف الحركة أثناء الوصف، لكنها فاعلة في الوصف الفيلمي، كما أن السرد الروائي قد يلخص أكثر من مشهد في جملة واحدة مثل «بدل ملابسه الملوثة بالدم، وسافر إلى لندن»، لكن السرد الفيلمي يتطلب أكثر من مشهد للتعبير عن مثل هذه الجملة.
وبينما بدأت الرواية من لحظة «خروج» سعيد مهران من السجن وانتهت دون الجزم بمصرعه، بدأ الفيلم من لحظة القبض عليه و«دخول» السجن وانتهى بتأكيد مصرعه في لقطة مقربة.

«مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن الجو غبار خانق وحر لا يطاق. وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط، وسواهما لم يجد في انتظاره أحدا». (ص7).
أما لحظة النهاية روائيا فقد اكتست نفَسا وجوديا، شاعريا موحيا، لا يصرح على نحو قاطع بمصرعه: «وكف عن إطلاق النار بلا إرادة. وتغلغل الصمت في الدنيا جميعا. وحلّت بالعالم حال من الغرابة المذهلة» (ص141).
في الفيلم، يشير المصطلح الفرنسي avant - titre إلى المقطع السابق على ظهور الأسماء والعناوين، حيث قدم المخرج 12 مشهدا سريعا لإعطاء فكرة عن علاقة سعيد بزوجته، وخيانة الزوجة وعليش له، وإبلاغ الشرطة عنه أثناء قيامه بالسرقة ثم صدور الحكم عليه وترحليه إلى السجن، حيث ظهرت أسماء صنّاع الفيلم مع حركة سيارة الترحيلات.
لقد بدأ الفيلم من فعل «الخيانة»، ما يعني تراجع نقطة الصفر خطوتين عن الرواية، ويُغلَق السرد الفيلمي بمشهد قتل سعيد في المغارة، ومن ثمّ لم يحافظ على حركتي التقابل بين الخروج - الدخول، النهار - الليل، كما جسدهما النص الروائي.
وقد اختزلت الرواية المسار الزمني في أسبوعين، فيما امتد به الفيلم إلى أكثر من خمس سنوات، ويمكن دراسة شبكة الزمن بتعقيداتها من خلال مقولات جيرار جينت الشهيرة المتعلقة بـ «ترتيب» الأحداث على مسار الزمن، وإيقاع الزمن وفجواته ومعدلات تكرار الأحداث، فعلى سبيل المثال يعد حذف النهارات



رواية «اللص والكلاب»


نجيب محفوظ

الملمح الأساسي في الرواية لتعميق الإحساس بالليل كوعاء زمني لمعظم المشاهد.. فيما الخطاب المرئي قائم على الإيهام بالتدفق والتواصل، لذا يبدو الحذف شديد الخفاء ولا يستدل عليه بسهولة، لولا الإشارات الزمنية الدالة مثل قول نور لسعيد إنهم احتجزوها في القسم (م56) وهو مشهد محذوف.

خريطة المكان

تتموضع الشخصية في فضاء ما، حيث يقع الفعل السردي، وقد شهدت خريطة المكان تحولات كثيرة، أهمها تغيير الحي المركزي في خطاب الحادثة من «محرم بك» في الإسكندرية، إلى حي القلعة في القاهرة، ومن بين أكثر من تسعين مكانا ورد ذكرها في الخطاب الصحافي جرى اختزالها إلى أقل من عشرين مكانا في الرواية، ثم إلى أربعين في الفيلم، ومعظمها أماكن تشكل خطرا على اللص أو تقيم معه علاقة عدائية، فيما تكرر حضور الأماكن المهمشة أو العابرة، نظرا لأن الشخصية المركزية هي شخصية هامشية في الأساس وأهمها مقهى طرزان، وشقة نور وخلوة الشيخ الجنيدي، حيث يتحرك البطل بينها في حركة بندولية متوترة.

الشخصيات

على الرغم من أن «الشخصيات» من أهم عناصر السرد، لكن حضورها على مستوى العدد، والوصف، والدور الوظيفي، دائما ما يتباين. فعلى سبيل المثال تضمن الخطاب الصحافي أكثر من 150 شخصية، نصفها تقريبا لأفراد الشرطة والقضاء، لكن تم اختزالها في الرواية إلى حوالي 40 شخصية. وكان الفيلم أمينا إلى حد ما في الإبقاء على شخصيات الرواية، لكنه همش بعضها، وأضاف بعضا آخر مثل: صديقة نور، مدير الأمن وصاحب الصيدلية، بالإضافة إلى بعض الشخصيات الحيادية التي تظهر في الكادر لتكوين صورة مرئية واقعية مثل زبائن المقهى أو حرس مديرية الأمن أو المساجين، وهي شخصيات يعتم عليها السارد الروائي، أو يذكرها بعبارة مقتضبة جدا.

على المستوى الوظيفي والعاملي، أكد النص الروائي على سطوة الممثلين للعامل «المعارض»، لكنه رفع إلى حد ما من كفاءة العامل «المساعد»، بإضافة شخصية خيالية مثل الشيخ الجنيدي، وإعطاء مساحة محورية لـ «نور» على حساب تهميش «نبوية». كذلك أبقى السرد الفيلمي على التمثيل العاملي ذاته للنص الروائي، لكنه اختزل شخصية الشيخ الجنيدي واكتفى بشخصيتين أساسيتين هما نور ورؤوف علوان، وكلاهما يمثلان عاملي المساعدة - المعارضة.

نستنتج من ذلك أن الشخصيات الرئيسية في الرواية أربع: اللص، رؤوف، نور، والشيخ الجنيدي، وفي الفيلم ثلاث: اللص، رؤوف، ونور. وقد تراجع حضور وهيمنة شخصية اللص في الفيلم مقارنة بالرواية، فيما تضاعفت الشخصيات الحيادية التي ليست طرفا في الصراع.

كما تظهر تغيرات جذرية في وصف الشخصيات، فعلى سبيل المثال شخصية عليش تضاعف حضورها من ثلاثة مشاهد في الرواية إلى عشرة في الفيلم، وقد وصفه الخطاب الروائي كالتالي: «ودخل عليش سدرة في جلباب فضفاض منتفخ حول جسم برميلي» (ص11). أما الفيلم فقدمه طويلا نحيفا الممثل زين العشماوي.

شبكة الحكايات

إن تحليل الحكاية في بنيتها السردية «كمدلول ودال وفعل سردي»، أو في بنيتها المادية مؤطرة بالوسيط، مثل رواية منشورة في كتاب له بداية أو نهاية، ليس كافيا لإدراك تحولاتها؛ لأنها في حقيقة الأمر لا تتبدى في صيغة أحادية بمعزل عن تداخل حكايات أخرى. فالحكاية لا تولد من العماء، بل موصولة بتاريخ لا نهائي من الحكايات التي شكلت وعي منتجها، وكلما أمعنا النظر في أي حكاية نجد أثرا ما لهذا الحضور الآركيولوجي لحكايات سابقة عليها، ولعل ذلك ما جعل ميشيل فوكو يصف الوحدة المادية لأي كتاب بأنها «وحدة هزيلة» مشيرا إلى ذلك النظام الإحالي إلى ما نهاية، مثلما تحيل كل حكاية في ألف ليلة وليلة إلى حكاية أخرى.

دائما نحن بإزاء شبكة متداخلة من الحكايات الأولية والمصدرية والثانوية واللاحقة، يمكن رصدها وتحليلها في ضوء مفهوم «التناص»، ويمكن نمذجة سبكة الحكاية على النحو التالي:

الحكاية المركزية Central التي تضم خليطا من الحكايات السابقة عليها، وتشغل الحيز الأكبر في التداول وإعادة الإنتاج، مثل رواية «اللص والكلاب» بالنسبة إلى هذه الدراسة.

الحكاية المصدرية Source، التي تستلهمها وتعيد إنتاجها الحكاية المركزية على نحو واضح لا يقبل اللبس، وهي هنا الحكاية الصحافية المنشورة في «الأهرام» حول سفاح الإسكندرية، كما يمكننا أن نعتبر فيلم «جعلوني مجرما» الذي شارك محفوظ في كتابته، قبل أن يكتب الرواية، حكاية مصدرية ثانية، نظرا لمدى تشابه النصين، فعلى مستوى الشخصيات لدينا: البطل «اللص - المجرم»، سلطان شريف - سعيد مهران، والشيخ حسن - الشيخ الجنيدي، والحبيبة المنبوذة



كمال الشناوي



شادية



شكري سرحان



شادية وشكري سرحان في مشهد من فيلم «اللص والكلاب»

اجتماعيا: ياسمينا - نور.. وكلها تمارس الأدوار الوظيفية ذاتها، والتيمة الرئيسية للحكايتين هي: «الفرد في مواجهة سطوة المجتمع - السلطة»، في علاقة صراعية تكشف الغياب التام لمفهوم العدالة.

الحكاية الأولية Rudimentary: حكاية سابقة أو أكثر، ظاهرة أو مضمرة في خطاب الحكاية المركزية لكنها مستعادة من خارجه ولا تشكل مصدرا أساسيا على نحو واضح، مثل حكي مهدي عن تاريخه مع النصب والاحتيال حتى تم القبض عليه (م29).

الحكاية اللاحقة Subsequent: هي حكاية أو أكثر تستلهم الحكاية المركزية وتعيد إنتاجها، فتحولها إلى حكاية مصدرية لها، ودائما ثمة إمكانية لعدد وافر من الحكايات اللاحقة، وبالنسبة إلى «اللص والكلاب» هناك فيلم كمال الشيخ، فيلم أشرف فهمي، مسرحية حمدي غيث، مسلسل إبراهيم الصحن، ومسلسل أحمد خضر.

الحكاية الثانوية Secondary: هي حكاية بسيطة وهامشية متضمنة داخل الحكاية المركزية ومحايثة لها، وهي تختلف عن الحكاية الأولية في صعوبة ردها إلى حكايات سابقة. ولا تشغل الحكاية الثانوية سوى مساحات صغيرة على الأرجح ابتداء من جملة عابرة، أو مشهد، لسد فجوات ما في مبنى الحكاية، وغالبا لا يؤثر حذفها في مسار الحكاية.

إكراهات الوسيط

تقع رواية «اللص والكلاب» في 144 صفحة مقسمة على ثمانية عشر فصلا، وثمة خمس صفحات مرتبطة بالعنوان ورقم الإيداع، و22 صفحة للرسوم التوضيحية الكاملة، وثماني صفحات تشغل نصفها تقريبا رسوم توضيحية صغيرة. أي أن نَصّ الحكاية يستغرق من عدد الصفحات حوالي 113 صفحة، بمتوسط 23 سطرا في الصفحة، و11 كلمة في السطر، أي أن عدد كلمات الرواية حوالي 28 ألف كلمة.

أما الفيلم فمدته حوالي 125 دقيقة، يعرض خلالها (103) مشاهد، تضم حوالي (599) لقطة، ويشارك في صناعته بحسب التتر ثلاثون شخصا ما بين فنانين وفنيِّين، منهم 15 ممثلا.

ولاشك أن الطبيعة المادية للوسيط تفرض إكراهات بعينها على النص، إنتاجا وتلقيا، فعلى سبيل المثال يجلس المشاهد السينمائي في الظلام، في صالات مخصصة لهذا الغرض - مع آخرين - في حالة سلبية و لا يتحكم في جريان الصور وتدفق العرض. أما قارئ الرواية فيجلس وحده، وهو أكثر حرية في اختيار الطقس الملائم لفعل التلقي.

خيانة أم تطابق؟

من أهم أوجه الشبه بين الرواية والفيلم أن كليهما شكل هجين، ليس بالضرورة أن يكون ذلك عيبا فيه، بل دلالة على انفتاحه وامتصاصه لأجناس فنية وأدبية أخرى، ففي الرواية قد نجد المقالة والقصة القصيرة والوثيقة واللوحة التشكيلية والموسيقى، وفي الفيلم كذلك قد نرى كل الفنون الأخرى كالرقص والمسرح والتمثيل والتشكيل، وتلك المرونة، ربما تفسر نوعا ما، ما يتمتعان به من سطوة وهيمنة.

بالإضافة إلى الطبيعة السردية التي تناولناها بالتفصيل، خصوصا فيما يتعلق بأهم عناصر السرد أو آلياته، لكنها مهما بدت متشابهة، تجيء متباينة في تموضعها داخل النص، فلا يمكن مثلا أن تتطابق الشخصيات بين أي رواية وأي فيلم مأخوذ

نحن إزاء مروحة واسعة من المتغيرات تتعلق بنظامي التواصل: الكلمة والصورة، عناصر السرد، آلياته، شبكة الحكايات المتعالقة، وإكراهات الوسيط إنتاجا وتلقيا. واقتباسا لمقولة هيراقليطس بأنه لا أحد ينزل النهر مرتين، يمكننا القول بأنه لا أحد ينزل نهر الحكاية مرتين. فلا حكاية تطابق حكاية، بغض النظر عن تطابق أو عدم تطابق الوسيط. دوما ثمة فجوات، إزاحات، اختلافات، وإحالات متشعبة إلى داخل وخارج الحكاية.

ولا أحد يحكي حكاية آخر، كي يطابقها كما نتوهم، بل كي يستعيد من خلالها لذة الحكي الخاصة به، بسباقه وإسقاطاته، من ثم كل استعادة لأي حكاية، هي في حقيقة الأمر خيانة لها.

وهذا ما يفسر عزوف نجيب محفوظ (1911 - 2006) عن التعليق على الأفلام المأخوذة عن نصوصه، وأنه لا يُسأل إلا عن رواياته فقط.

ويُقال إن جون شتاينبك (1902 - 1968) الحائز على جائزة نوبل سنة 1962 خرج باكيا من دار العرض التي عرضت الفيلم المأخوذ عن قصته «قدح من ذهب» قائلا: «هذه ليست قدحي»!

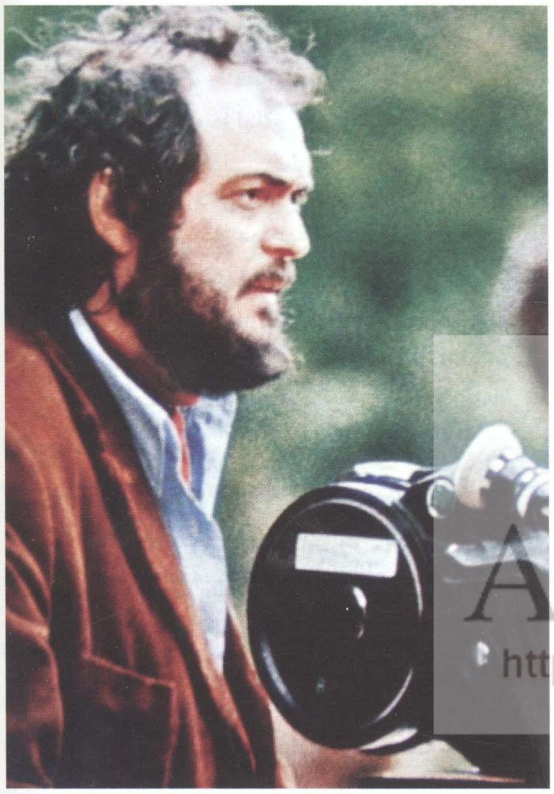
من حق شتاينبك أن يستغرب على الرغم من أنه من البدهي أنه لا شيء يطابق قدحه إلا قدحه نفسه، لكن لا داعي أبدا أن يبكي، فإنتاج فيلم عن روايته يعني أن قدحه سيظل يسبح في نهر لا نهائي من الحكايات.

قدّم ملاحم سينمائية منها «اسبارتاكوس» و«أودية الفضاء» و«الدكتور سترانجلوف»

ستانلي كوبريك.. صانع البهجة السينمائية

أثارت أفلام المخرج الأمريكي ستانلي كوبريك (1928-1999)، المعروف بانعزاله عن العالم، الكثير من الجدل، نظرا للموضوعات الحساسة والدقيقة التي تناولتها سينماه، التي تغوص في مبررات وتفاصيل علاقة الأفراد فيما بينهم، إلى جانب علاقتهم بالمجتمع و«بالمؤسسات القمعية». لذا كانت أجواء أفلامه إشكالية بامتياز، تتناول المناطق الملغومة والمحددة بحدود أخلاقية واجتماعية وإنسانية. خلال مسيرته الفنية، التي ناهزت الخمسين عاما، أضاف عناصر سينمائية جديدة على الإبداع السينمائي، عبر طرق فنية حديثة في صياغة السرد السينمائي، والتي أخذها عنه العديد من المخرجين فيما بعد؛ ومنها طريقة التقطيع والربط السريع في أحداث الجرائم التي تعرض في الأفلام، والمؤثرات التقنية لتصوير حياة الفضاء وأفلام الخيال العلمي.

عماد مفرج
ناقد سينمائي - باريس


ستانلي كوبريك


مشهد من فيلم «البرتقالة الآلية»



قدم كوبريك خلال مسيرته الفنية 13 فيلما

يُحسب لكوبريك خلال مسيرته الإخراجية المتميزة، بأكثر من ثلاثة عشر فيلما، عدم مساومته حول حريته في اختيار أفلامه وموضوعاتها. ومعروف أنه تملص، ورغم الضغوطات الهائلة عليه، من إنجاز أي عمل سينمائي عن اليهود. وهو الذي رفض أن يكون مخرجا مأجورا في الهوليوود، أملا في الحفاظ على حريته ورؤاه السينمائية. فسينماه هي السينما المطلة على الهواجس الإنسانية عامة، التي تستثمر في أصالة الحياة والأحلام البشرية بشكل عام. لذلك تبدو أفلامه كقطع موسيقية متكاملة ومتجانسة، محملة بأبعاد فكرية وإنسانية، ذات طابع خاص ومميز، تتسم بانتقائية مدهشة، من أفلام الحب والحرب، وأفلام الملحمة التاريخية والخيال العلمي، إلى أفلام الرعب والخوف.

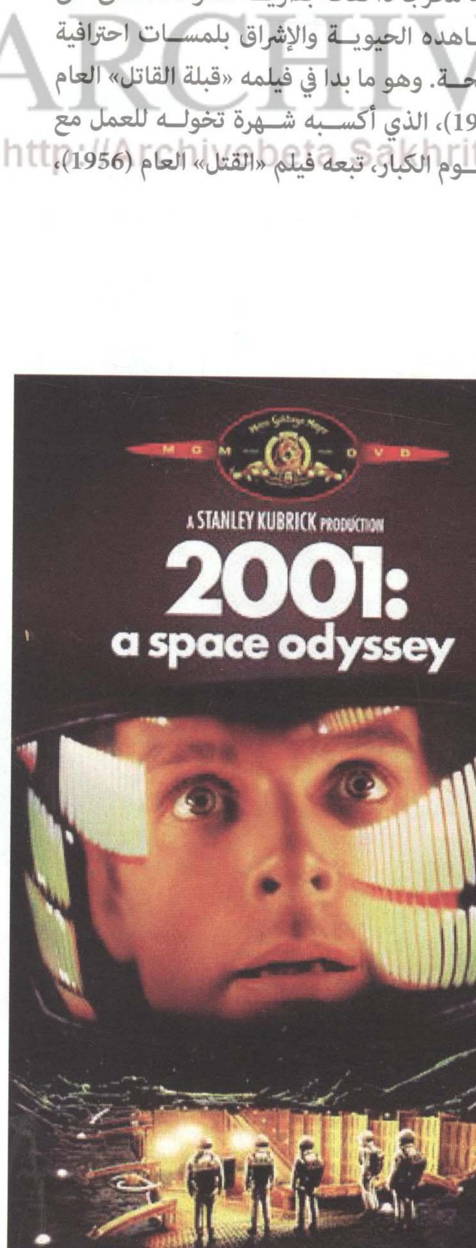
عبر هذه الموضوعات، تناول كوبريك المفاهيم في أصالتها ومدى الوثوق بها، فهو يحفر في أفلامه سويات معرفية وإشكالية متعددة، يبتعد عن التنميط ويتناول جوهر الحياة والصراع. كما في فيلمه «دكتور سترانجلاف»، حيث يفتتح كوبريك الفيلم بتقنيّة الراوي العليم، الذي يتحدث بنبرة العارف والصادق، وهي التقنية التي دأب عليه في معظم أفلامه الأولى، إلا أن المدهش في الفيلم، هو تقديمه لراوٍ عليم لا يمكن الوثوق به، إنها جدلية المعرفة والصدق، والسؤال الإشكالي حول إمكانية الوثوق بكل ما تنتجه المعرفة؟!. فعلى رغم أن الراوي يقدم لنا المعلومات بنبرة جادة وواقعيّة، عن آلة تدمير البشريّة المُسماة «آلة يوم الحساب»، فإن الهدف الساخر يصلنا على الفور، ونتبين منذ اللحظة الأولى السخرية والطبيعة الكوميديّة للفيلم، التي تُجهض أي محاولة لإضفاء الواقعيّة على سلطة الراوي العليم.

ولد ستانلي كوبريك في السادس والعشرين من يوليوز سنة 1928 بمدينة نيويورك الأمريكية، وترعرع بحي بروكس، حيث كان والده يعمل طبيبا. عمل مصورا لدى مجلة «لوك»، ولم يتجاوز عمره سبعة عشر عاما. أخرج أول فيلم وثائقي له من 16 دقيقة عنونه «يوم النزال» سنة (1951)، ثم أتبع ذلك بفيلمين وثائقيين آخرين هما «القسيس الطائر» و «البحارة» قبل أن يتمكن من إقناع عائلته للاستثمار في أول أفلامه الروائية الطويلة «خوف ورغبة» (1953)، الذي أنجز كامل عملياته الفنية بنفسه.

ذخرت أفلام كوبريك، الذي ثقف نفسه سينمائيا وطور إمكانياته بشكل ذاتي، بروح الفوتوغراف، فقدراته ومعرفته التقنية والجمالية لفن الفوتوغراف، ساعدته في بناء مشهدية مُحكمة، من حيث تناغم الألوان وعلاقتها ببعضها، يضاف إلى ذلك اعتماده أسلوب التجريب الفني، ما جعل منه مخرجا ذا ثقافة بصرية متنوعة، أضفى على مشاهده الحيوية والإشراق بلمسات احترافية واضحة. وهو ما بدا في فيلمه «قبلة القاتل» العام (1955)، الذي أكسبه شهرة تخوله للعمل مع النجوم الكبار، تبعه فيلم «القتل» العام (1956)، حيث لعب دور البطولة فيه الممثل ستيرلينغ هايدن.

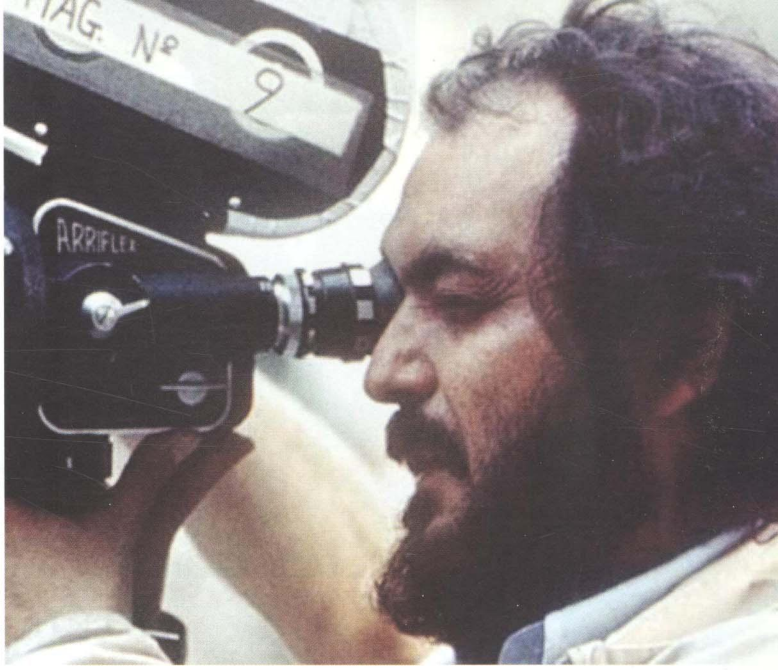
في العام 1957 أخرج ستانلي كوبريك أول أفلامه المنتجة من أحد استوديوهات أمريكا «دروب المجد»، بطولة كيرك دوكلاس، لجأ فيه إلى التصوير بالكاميرا المحمولة، إظهارا لتفاصيل الحالة الدرامية، ومستفيدا من تقنيات التصوير الصحفي، مما أضفى عنصر الواقع التسجيلي على أفلامه القصصية، إلى جانب زيادة واقعية المشاهد وتفاعلها.

خاض العام 1960 تجربة السينما الملحمية مع الفيلم التاريخي «سبارتاكوس»، قصة قائد ثورة العبيد في روما العام 73 قبل الميلاد. راصدا رحلة العذاب والحب والتمرد للعبد سبارتاكوس، الذي مثل دوره «كيرك دوكلاس»، بدأ من منجم في ليبيا، إلى إعلانه الثورة على روما ومن ثم عودته إلى الأسر مرة أخرى. حصد الفيلم أربع جوائز أوسكار. ما لبث كوبريك أن اتخذ قراره واستقر في إنجلترا، ليقوم بإخراج فيلم جريء العام 1962عانى من مشاكل رقابية، بسبب موضوعه المقتبس عن الرواية الشهيرة لفلاديمير نابوكوف «لوليتا». تميز الفيلم بالتهكم والكوميديا السوداء بالرغم من زخرفته المخادعة، واكتنف جوهره بالاشمئزاز والكآبة على ضحالة النفس البشرية، من خلال تحرش أستاذ عجوز ذي مكانة اجتماعية مرموقة بفتاة قاصر.



بوستر فيلم «a space odyssey»

في العام 1964 أخرج كوبريك الفيلم الذي سيحتل المرتبة السادسة والعشرين في قائمة معهد الأفلام الأمريكي لأفضل 100 فيلم أمريكي، كما سيحتل المرتبة الرابعة عشرة في قائمة مجلة إنترتينمنت الفنية الأمريكية لأفضل الأفلام في تاريخ السينما. فيلم «الدكتور سترانجلوف، أو هكذا تعلمت التوقف عن القلق وأحببت القنبلة»، يعرض، وفي إطار قصة كوميدية ساخرة، احتمالات المعركة النووية الفاصلة بين قطبي الصراع في الحرب الباردة، أمريكا والاتحاد السوفييتي السابق. تدور قصة الفيلم، الذي اعتبر معلما سينمائيا مهما في



رفض كوبريك إنجاز أي فيلم عن اليهود



مشهد من فيلم «البريق»

موضوعه وأسلوب معالجته، حول ضابط في سلاح الطيران الأمريكي يصاب بالجنون، ويرسل سربا من قاذفات القنابل المسلحة بالقنابل النووية لشن حرب وقائية تُدمر الاتحاد السوفييتي؛ لأنه يشك في أن الشيوعيين يتآمرون لتلويث السوائل التي يشربها الشعب الأمريكي.

فاز هذا الفيلم بعشر جوائز سينمائية، بينها ثلاث من جوائز الأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتلفزيون، كما رشح لأربع جوائز أوسكار، وبلغت إيراداته على شباك التذاكر في دور السينما الأمريكية أكثر من تسعة ملايين دولار، علما بأن ميزانيته بلغت 1.9 مليون دولار.

أخرج كوبريك في العام 1968، إحدى أهم درره في عالم السينما، فيلم «2001: أوديسة الفضاء»، الذي يعد ملحمة في الخيال العلمي، من حيث الصور السينمائية والفنية إلى جانب طريقة التحليل والعرض. الفيلم مقتبس عن رواية آرثر سي كلارك «بالاسم نفسه». ويظهر فيه تأثر كوبريك بكتاب الفيلسوف نيتشه «هكذا تكلم زردشت».

تبع هذا الفيلم، فيلمه الشهير «البرتقالة الآلية» (1971)، وهو فيلم مثير للجدل. صنفه معهد السينما الأمريكي في المرتبة 46 ضمن قائمة أعظم 100 فيلم أمريكي على مر التاريخ. يتناول الفيلم موضوع العنف في حياة البشر، وعلاقته مع المؤسسات الاجتماعية والثقافية، إلى جانب تقديم صورة لاذعة عن المجتمع التحكمي حيث يتم استصغار الإنسان إلى درجة الآلة.

في سنة 1975 أعاد ستانلي كوبريك تصوير أوروبا القرن الثامن عشر في فيلمه «باري ليندون» الذي اعتمد فيه إنارة طبيعية، وهو فيلم يبدو للوهلة الأولى فيلما كلاسيكيا من حيث ثيمة الشخصيات، لكن موضوعه الأساسي، يتعلق بمفهوم المصادفة كعامل مؤثر في حياة البشر. بطله شاب تعصف به الحوادث، ولا يتحكم في حياته إلا قليلا، يبدو عالمه مفتقرا إلى الشخصية التي تدرك ذاتها، كل حياته محض مصادفات تقوده إلى حتفه.



أنجز سنة 1980 فيلم «البريق» المقتبس عن رواية ستيفان كينك، والذي أبدع فيه الممثل جاك نيكلسون دور كاتب يغرق شيئا فشيئا في حالة من الجنون. في سنة 1987 عرض ستانلي كوبريك من خلال فيلم «خزانة رصاص كاملة» صورة مؤثرة عن حرب فيتنام من خلال رؤية جندي للبحرية الأمريكية شخص دوره ماتيو مودين. وكان فيلم «عيون مغلقة على اتساعها» (1999) آخر أفلام ستانلي كوبريك وهو عبارة عن تحليل دقيق لحياة زوجين لعب دورهما كل من نيكول كيدمان وتوم كروز، قبل أن يكون رحيله في السابع من مارس سنة 1999 بالعاصمة الإنجليزية لندن.



ولد كوبريك في نيويورك عام 1928

بالتطبيق على 6 أفلام تتنبأ بمستقبل البشرية

المستقبل بعيون هوليوود .. عالم بلا بشر

منذ بدايات ازدهار السينما الأمريكية بعد الحرب العالمية الأولى، وهوليوود شديدة الاهتمام بتخيّل شكل مستقبل البشرية، الذي بدأ بتوقع وجود كائنات أخرى قادمة من الفضاء الخارجي، غالبيتها ترغب في استعمار الأرض أو إبادة سكانها، ثم تواصل بظهور الأفلام التي تتناول رحلات الإنسان إلى الكواكب الأخرى، ورغبته في التعرف على موجوداتها، وما تخلل ذلك من صراعات، دامية ومدمرة، بين ساكني الأرض ومقيمي الفضاء. وفي السنوات الأخيرة زادت هوليوود من جرعة توقعاتها وأصبحت تتخيل العالم بلا بشر، وأحيانا ترسم صورا بشعة لنهاية البشرية حرقا، أو غرقا، أو دمارا. هنا، توثيق لستة من أبرز الأفلام التي أنتجتها السينما الأمريكية حول المستقبل.

حسام فتحي أبو جبارة

صحفي وناقد فلسطيني مقيم في دبي



The Invasion of Bodyscratchers

في عــام 1956، قــدم المخـرج دون سـيغل Don Siegel واحــدا من أفضل الأفلام الكلاسـيكية التي سعت لتخيّل شـكل العلاقة بين البشر والمخلوقات الفضائية في المستقبل، ويستند في أحداثه إلى رواية بالاسـم نفسـه للكاتب الأمريكي جاك فيني Jack. Finney

ففــي The Invasion of Bodyscratchers الذي قام ببطولته كل مــن النجوم كيفن مكارثي Kevin McCarthy، ودانـا واينتر Dana Wynter، ولاري غيتـس Larry Gates، نشـاهد مايلز بينل (كيفن مــكارثي)، الطبيـب الشـهير في سـانتا مـيرا بولاية كاليفورنيـا، يتابـع حــوادث متكـررة مؤخـرا عن أشخاص ينكرون على بعض المحيطين بهم، برودهم وجفاءهــم العاطفــي وأفعالهم الغريبــة، قبل أن يكتشف من خلال أبحاثه، وجود مخلوقات فضائية استوطنت البلدة، وجاءت من كوكب بعيد، حاملة معها القدرة على التأقلم مع أي جسد تحتله! حيث تسـتولي هذه المخلوقات على أجسـاد الناس أثناء نومهم ثم لا تلبـث أن تقضي عليها، قبل أن تنتقل إلى شـخص آخر. يحاول هذا الفيلم تحذير البشرية من خطر الكائنات الفضائية التي قد تسـيطر على كوكب الأرض يوما ما.

وقد حصـل The Invasion of Bodyscratchers العام 1994 على جائزة National Film Registry من المجلـس القومي للأفلام التسـجيلية، كما تمت إعـادة تقديم نفس الفيلم، بنفـس العنوان مرتين: الأولى، عــام 1978 على يــد المخرج فيليب كوفمان Philip Kaufman، والثانيـة العام 1993 على يد المخرج أبيل فيرارا .Abel Ferrara

Terminator 2 - Judgment Day

وضــع «معهد الفيلم الأمريــكي» AFI الجزء الثاني من سلسـلة أفلام Terminator في المركز السادس ضمن أفضل 10 أفلام خيال علمي في تاريخ السينما الأمريكية.

تبدأ أحداث فيلـم Terminator 2 - Judgment Day، للمخــرج الكبـير جيمس كامـيرون James Cameron، في أواخــر التسـعينيات مــن القـرن العشرين، عندما تعلم سـارة كونور (الممثلة سـارة هاملتــون Linda Hamilton)، بطريقــة مــا، أن ولدهــا المراهــق جون سـيصبح قائـد المقاومة البشريـة ضـد الآلات، التـي يفـترض الفيلـم أنها سـتحاول السيطرة على مقاليد الحكم في المستقبل! فترسـل الآلات روبوتـا متطورا للقضـاء على جون وبالتــالي وأد أمــل البــشر في التحرر، لكــن روبوتا آخر (يجسـده الممثل آرنولد شـوارزنيغر Arnold Schwarzenegger) ينقلب على صانعيه، ويتحوّل إلى مسـاعدة جون ووالدته على الفرار من الآلات، فيساهم في إنقاذ البشرية من سيطرتها وطغيانها. في العــام 1992، فــاز الفيلم بأربع جوائز أوسـكار (أحســن مؤثرات صوتية، وأحسن مؤثرات بصرية، وأفضــل ماكياج، وأفضـل صوت)، إضافــة إلى 19 جائزة أخرى.

Alien

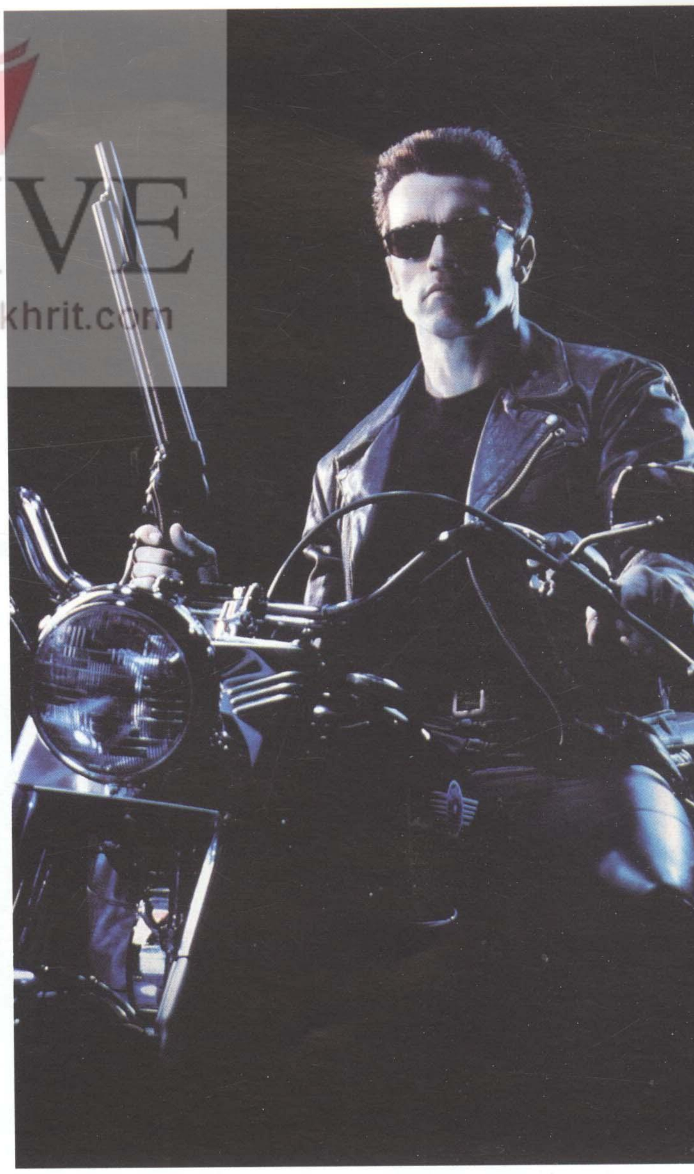
وضعـت مجلـة «برافـو» Bravo الأمريكية، فيلم Alien الذي قدمه المخرج الشـهير ريدلي سـكوت



Final Fantasy



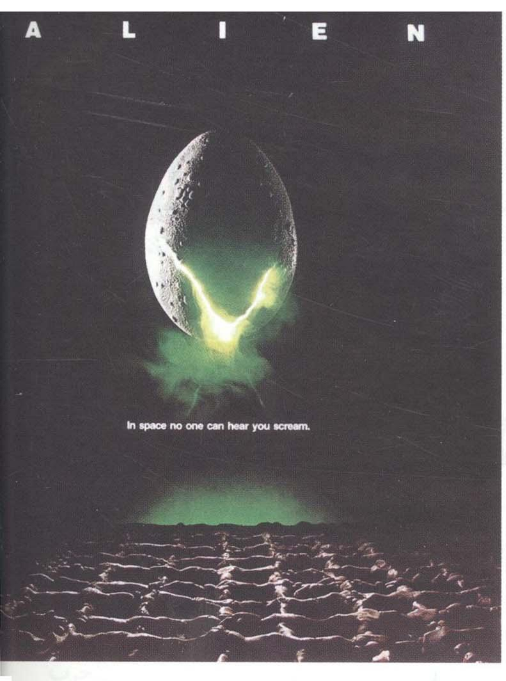
Invasion of the bodyscratchers



To Terminator-2



Blade - Runnen



فيلم "Alien"

Ridley Scott العام 1979، في المرتبة الثانية ضمن قائمتها المئوية لأكثر المشاهد السينمائية إثارة للرعب عبر العصور، كما احتل المرتبة الثالثة قائمة أعظم أفلام الرعب في تاريخ هوليوود من مجلة «إنترتينمنت ويكلي» Entertainment Weekly، ووضعه «معهد الفيلم الأمريكي» في المركز السادس ضمن قائمة أفضل 100 فيلم مثير في السينما الأمريكية.

يصوّر الفيلم المهمات العلمية في المستقبل بشكل مرعب، ففي الطريق إلى الأرض عقب مهمة ناجحة، يستيقظ طاقم مركبة الفضاء «نوسترومو» على صوت إنذار كمبيوتر المركبة الذي التقط إشارة من أحد الكواكب القريبة، وبهبوطهم الاضطراري عليها، يكتشف الكابتن دالاس (الممثل توم سكيريت Skerritt Tom) حقلا مريبا مملوءا ببيوض عجيبة، سرعان ما يخرج كائن غريب من إحداها ويهاجم أحد أفراد الطاقم - ويدعى كين (جون هرت (John Hurt، ويلتصق بوجهه، فيضطر آش، قائد المركبة (آيان هولم Ian Holm)، لإعادة زميله إلى المركبة رغم اعتراض رائدة الفضاء ريبلي (سيجورني ويفر Sigourney Weaver). لاحقا، يكتشف الطاقم اختفاء الكائن الغريب، فتبدأ رحلة عسيرة من أجل العثور عليه، قبل أن يتحوّل الوضع إلى كابوس حقيقي من جنون الارتياب، ورعب المجهول!

حصل هذا الفيلم على أوسكار «أحسن مؤثرات بصرية» العام 1980، وكذلك فاز بـ11 جائزة أخرى، أهمها «أحسن مخرج» من «أكاديمية أفلام الخيال العلمي والفنتازيا والرعب» Saturn العام 1980، وجائزة «أحسن دي في دي» من جمعية نقاد السينما في لاس فيغاس العام 2004.

Blade Runner

تناولت هوليوود أيضا في أفلامها الخيالية التي تحاول تصوّر المستقبل، حياة رجال الشرطة ومطاردتهم للمجرمين والأشرار، ولعل من أفضل الأفلام في هذا المجال، ما قدمه المخرج ريدلي سكوت في العام 1982، وهو فيلم Blade Runner، من بطولة هاريسون فورد Harrison Ford، وروتجير هوير Hauer Rutger، وشين يونغ Sean Young. تدور أحداث الفيلم في العام 2019، حيث الثورة الصناعية التي تجعل المدن ملوثة ومزدحمة بناطحات السحاب العملاقة، في الوقت الذي يتعقب فيه الشرطي ريك ريكارد (فورد) مجموعة من الروبوتات التي تحاكي الجنس البشري وطورتها إحدى الشركات بهدف السيطرة على الأرض، بعد أن عاثت فيه قتلا وتدميرا. ونشاهد في خلفيات الأحداث كما من الحكم والنصائح التي تحذر من عواقب التكنولوجيا المستقبلية على حياة الناس، فقد تصنع البشرية آلات وأجهزة تقودها نحو الفناء، ليصبح البشر، في أفضل الأحوال، مجرد عبيد وخدم عند ما صنعته أيديهم من معادن ووحوش مجردة من المشاعر والأحاسيس.

رشح الفيلم لجائزتي أوسكار عن «أحسن إخراج فني - ضبط الديكور» و«أحسن مؤثرات بصرية»، وفاز بتسع جوائز مهمة من اتحادات سينمائية محلية ومهرجانات عالمية.

2012

يحكي فيلم 2012، للمخرج الألماني رولان إيميريش Emmerich Roland، قصة نهاية العالم في ذلك العام، حين يعم الدمار أنحاء الكرة الأرضية، وتغرق مياه المحيطات كافة مدن الأرض، وآثارها، وتحفها المعمارية، ومعالمها الدينية والرياضية والثقافية، ولن يتمكن أحد من النجاة إلا إذا أسعفه الحظ في الاختباء داخل سفن بنيت خصيصا للخلاص من هذه الكارثة. يتعرّف جاكسون (النجم جون كوزاك John Cusack)، وهو كاتب مغمور، على شخص مضطرب عقليا يتحدث باستمرار حول نهاية الساعة، فيحصل منه على خريطة تدل على موقع وجود تلك السفن، ويحاول جاكسون وزوجته، إنقاذ أبنائهم بدلا من أنفسهم، في لفتة إنسانية تسيطر على مجريات الأحداث بوضوح.

استوحيت فكرة الفيلم من أسطورة شعب المايا القديم الذي برع في علم الفلك، وتكهن علماؤه بنهاية العالم في 21 ديسمبر/ كانون الأول 2012، ولذلك فإن تقويمهم الفلكي ينتهي عند هذا التاريخ. وقد حصل على أربعة ترشيحات لجوائز Satellite Awards، لأفضل إخراج وإنتاج فني، وأفضل مونتاج، وأفضل صوت، وأفضل مؤثرات بصرية).

Final Fantasy: The Spirits Within

من الأفلام التي لاقت نجاحا كبيرا في عام 2001 فيلم Final Fantasy: The Spirits Within، للمخرج الياباني هيرونوبو ساكاجوتشي Hironobu Sakaguchi، وهو أول فيلم سينمائي لا يشترك فيه ممثلون من البشر! فكل أبطاله تم وضع شخصياتهم بواسطة الكمبيوتر وكل مشاهده صممها المبرمجون!. صحيح أن الكمبيوتر سبق ولعب دور البطولة في أفلام عديدة، إلا أنه كان دائما يبنى على شخصية بشرية ويقوم بمحاكاتها. أما في هذا الفيلم فتم إنتاج الوجوه والحركات وكل شيء بالاستعانة بحوالي 250 مبرمجا لم يبرحوا كراسيهم.

تكلّف الفيلم حوالي 135 مليون دولار أمريكي، ورشح لنيل خمس جوائز، أبرزها جائزة «أحسن دي في دي - إصدار خاص»، من «أكاديمية أفلام الخيال العلمي والفنتازيا والرعب» العام 2002، وجائزة «أحسن أغنية أصلية كتبت من أجل فيلم» من «الأكاديمية العالمية للموسيقى التصويرية» WSA.

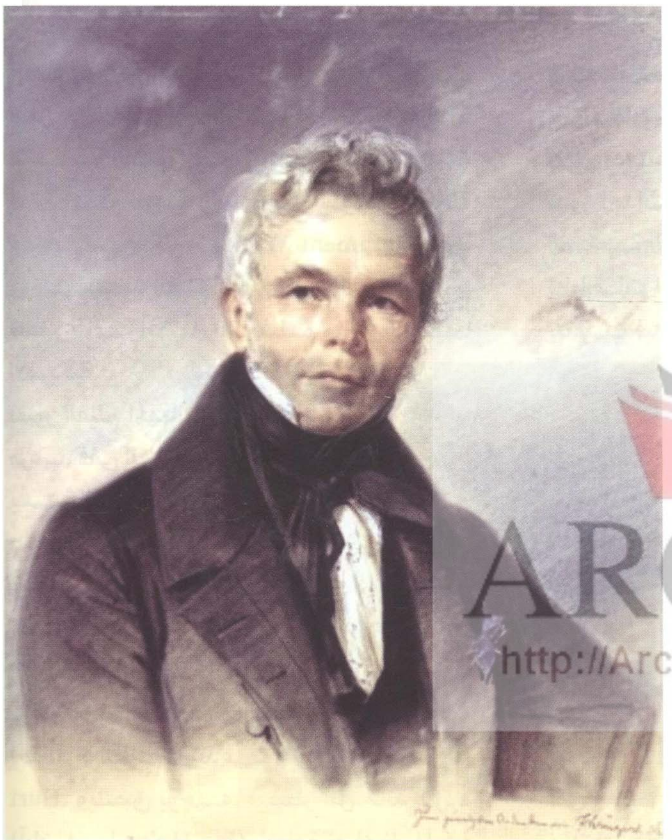
خطورة Final Fantasy: The Spirits Within تكمن في أنه يتنبأ بإنقراض مهنة التمثيل في المستقبل، ففي عالم يسيطر فيه الكمبيوتر على حياة البشر، سيصبح بمقدور الهواة، قبل المبرمجين وخبراء التصميم، إنتاج الأفلام السينمائية دون الحاجة إلى أي ممثلين أو حتى مساعدين، فالكمبيوتر يوفر كل شيء، حتى لأصحاب القدرات البشرية المحدودة!.

كارل فريدريش شينكل

أحد أهم المعماريين في تاريخ العمارة الألمانية

ولد كارل فريدريش شينكل، المهندس المعماري الألماني ومخطط المدن والرسام ومصمم الأثاث وديكورات المسرح، في الثالث عشر من مارس 1781، في نيوروبين، بولاية براندنبورج. وهو يعتبر من أكبر وأبرز المهندسين المعماريين الألمان في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من تصميمه للعديد من المباني المهمة في مدن أخرى غير برلين، مثل كنيسة القديس نيكولاس في بوتسدام وبيت الحراسة في دريسدن، فإن أعماله الرئيسية المعروفة كانت في برلين. ومن أهم أعماله ببرلين التي لم يطلها التدمير أو الهدم، بيت الحراسة الجديد، والمسرح الملكي أو بيت الكونسير، والمتحف القديم، وكنيسة فريدريش سفيردير. والحقيقة، كما تذكر المراجع، أن شينكل هو من أعاد صياغة العاصمة برلين كعاصمة حضرية للدولة البروسية على أحدث طراز قبل تدميرها خلال الحربين العالميتين، لدرجة أنه كان يقال آنذاك «إن من يعرف برلين يعرف شينكل».

محمد هاشم عبد السلام
كاتب وناقد ومترجم - مصر



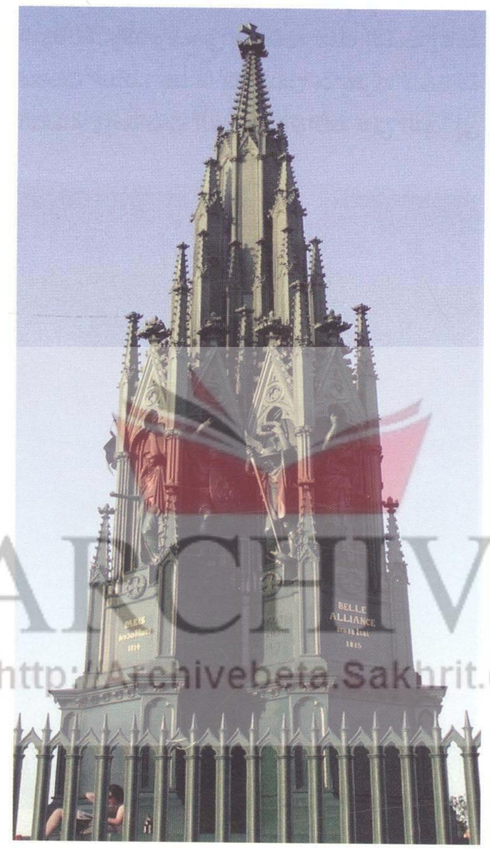
كارل فريدريش شينكل

درس شينكل العمارة دراسة أكاديمية بعد انتقال أسرته إلى برلين في العام 1794، وتتلمذ على يد المعماري المعروف فريدريش جيللي في الفترة بين 1798 و1800، وصار صديقه الحميم في ما بعد على رغم فارق السن. وقد تبنى شينكل بصفة عامة الأسلوب اليوناني الحديث في العمارة عوضا عن الأسلوب الروماني، ولم يكن هذا كراهية بذاك الأسلوب بحد ذاته وإنما للابتعاد عن نمط معماري كان سائدا ومرتبطا آنذاك بعمارة الفرنسيين المحتلين لبلاده، ولهذا السبب اعتبر شينكل من رواد إحياء الأسلوب اليوناني في العمارة.

وقد ابتعد شينكل، إلى حد كبير، في مرحلة متقدمة من مساره المهني، عن المدرسة اليونانية في العمارة وتبنى الأسلوب القوطي الحديث، وأنجز وفقا لهذا الطراز العديد من المباني المهمة التي لايزال بعضها باقيا حتى يومنا هذا، ومنها كنيسة فريدريش سفيردير. وكان شينكل أول من استخدم الأسلوب القوطي الحديث في بناء المباني في ألمانيا، وكذلك أول من استخدم القرميد أو الطوب الأحمر في وجهات المباني وأيضا توظيفه الجديد لخامة الحديد الزهر في البناء وإقامة النصب التذكارية.

بعد تخرجه في كلية الهندسة المعمارية أو مدرسة العمارة، سافر شينكل في أولى رحلاته الخارجية إلى إيطاليا (1803)، لدراسة الأساليب المعمارية والفنية السائدة هناك، وتلك التي تعود أيضا للعصور الوسطى، وكان مهتما على نحو خاص بالمبادئ الأساسية للبنايات الكبيرة ذات الشقق السكنية المتعددة التي كانت منتشرة بنابولي، وجذب انتباهه إلى حد بعيد القباب القوطية وخاصة تلك التي لكاتدرائية ميلانو، كذلك اهتم بالطرز المعمارية الرومانية والبنايات الحجرية المنتشرة في بولونيا. مع عودته إلى برلين في العام 1805 مر شينكل بأوقات عصيبة، لا سيما بعد الهزيمة التي منيت بها بروسيا على يد الفرنسيين في 1806، واحتلال العاصمة وبالطبع انتفاء أي إمكانية لقيامه بمهام أو تكليفات معمارية أو بنائية أو تخطيطية. ولذلك بدأ يكسب عيشه كرسام وفنان تشكيلي، وقد أنجز شينكل عددا هائلا من اللوحات المتميزة بالفعل التي تنتمي إلى المدرسة الرومانسية، وكانت في معظمها لوحات لمناظر طبيعية. وقد اضطلع بتنفيذ بعض الأعمال الفنية الأخرى على هامش انشغاله الأساسي بالرسم.

لكن في العام 1810، وبعد زيارته لأحد المعارض الفنية ببرلين، ومشاهدته لأعمال الفنان الألماني الكبير كاسبر ديفيد فريدريش، خاصة لوحته الشهيرة «رجل يتأمل فوق بحر من الغيوم»، قرر أنه لن يصل أبدا إلى مستوى يسمح له بإبداع لوحة مثلها أو في إتقانها، وأنه لن يبلغ مرتبة كاسبر ديفيد، ومن ثم كان قراره النهائي بالتحول عن الرسم إلى مجالات أخرى متنوعة. فراح يعمل في تصميم وتنفيذ ورسم «الديورامات»، والديوراما هي النموذج المبكر أو المرحلة التي سبقت تطور «البانوراما». وعمل شينكل أيضا في تنفيذ البانورامات ومنها «مدينة قروسطية على المياه» 1813، كما عمل في تلك الفترة كمصمم للديكورات والخلفيات والمناظر المسرحية، وكان أبرز ما نفذه في هذا الصدد ديكورات أوبرا «الناي السحري» لموتزارت 1815، ولايزال الكثير مما نفذه شينكل يستخدم في المسارح الملكية الألمانية. هذه الأعمال جعلت شينكل معروفا، ولفتت إليه أنظار الملكة لويز التي كلفته بإعادة تجديد العديد من ديكورات القصر الملكي ببرلين وشارلوتنبورج. وخلال تلك الفترة عين بوزارة الأشغال العامة، وكلف بتقييم وتقدير المحتوى الجمالي والفني لجميع المباني المملوكة للدولة أو تلك التي تقوم بإنشائها. وأسندت إليه العام 1813 مهمة تصميم وسام «الصليب الحديدي» البروسي الشهير، الذي لايزال يمنح حتى اليوم كوسام ألماني رفيع.
بعد انتهاء الحرب، راحت الدولة البروسية ترمم وتعيد تخطيط وهندسة مبانيها ومدنها وعاصمتها. وفي العام 1815، جرت ترقية شينكل لوظيفة المسؤول عن المباني الملكية الخاصة بالدولة البروسية وكذلك لجنة التشييد والبناء، وقد منحته هذه الترقية صلاحيات واسعة لتخطيط مدينة برلين والمتابعة المباشرة لجميع أبنية الدولة والقصور الخاصة بها، والإشراف على الأعمال التوسعية في الأراضي البروسية من راينلاند في الغرب إلى كونيجسبيرج في الشرق. وقد استغل شينكل هذا المنصب لإصدار مرسوم مهم بخصوص الحفاظ على الآثار الوطنية مما أدى إلى حماية الدولة لجميع المباني التاريخية في جميع أنحاء بروسيا. وكان من بين ما اهتم به في تلك الفترة ترميم كاتدرائية كولونيا في العام 1816. وقد أنجز خلال تلك الفترة عدة تصميمات هندسية مهمة منها ضريح الملكة لويز، وأشرف في العام 1819 على أعمال التجديد الداخلي والخارجي لكاتدرائية برلين القديمة القوطية الطراز. واشتغل بالتدريس الأكاديمي وعمل بأكاديمية الفنون الجميلة ببرلين منذ 1820.



النصب التذكاري لحروب التحرير

النصب التذكارية

بدأ شينكل تصميم وتنفيذ أولى علاماته المعمارية المتميزة في الفترة بين 1816 - 1818، وحمل اسم «بيت الحراسة الجديد» بشارع تحت ظلال الزيزفون الشهير في المنطقة الواقعة بين متحف التاريخ الألماني وقصر الأمير هينريخ، مقر جامعة هامبولدت حاليا بوسط العاصمة برلين. واليوم يعتبر هذا المبنى النصب التذكاري الرئيسي للجمهورية الألمانية لضحايا الحروب والاضطهاد والاستبداد والمشردين واللاجئين وغيرهم، ويتسم المبنى ببساطة تصميمه البديع ودلالته الرمزية، وقد حاكى فيه النمط المعماري للمعابد الرومانية. وقد تعرض المبنى لبعض الأضرار أثناء الحرب العالمية الثانية، لكن أعيد ترميمه وتجديده. ويتميز المبنى من الداخل بوجود حجرة كبيرة فارغة إلا من مسقط ضوء رأسي وفي منتصفها تمثال أمومي من البرونز يحمل اسم «أم مع ابنها المتوفى»، وهذا العمل النحتي من إبداع واحدة من أهم الفنانين التشكيليين الألمان كاثي كلوفيتس التي توفيت مطلع القرن العشرين.
في العام 1818 شرع شينكل في تنفيذ نصب تذكاري آخر لضحايا الحروب النابوليونية، ويحمل عنوان «النصب التذكاري الوطني لحروب التحرير البروسية» في كروزبرج ببرلين. وقد انتهى منه العام 1821، والنصب قطعة فنية شديدة الجمال والتميز مصنوعة من الحديد الزهر على الطراز القوطي الجديد. وللنصب ست عشرة واجهة يحتل كلا منها تمثال نحتي من أبطال الأساطير اليونانية يرمز للأبطال الذين خاضوا حروب التحرير في الفترة من 1813 إلى 1815. ومن أجل ارتفاع البناء المصنوع بالكامل من الحديد إلى أقصى ذروة له من دون أن يفقد جمالياته الزخرفية، استلهم شينكل نمط الأبراج الإبرية، المستدقة الطرف، التي تعلو وتميز الكنائس القوطية، لتنفيذ نموذجه الحديدي فوق قاعدة حجرية. وخلال تلك الفترة، 1818 - 1821،



المتحف القديم من الخارج

صب شينكل جل اهتمامه للخروج بتخطيط عصري لمدينة برلين، وإعادة بناء «بيت الكونسير الألماني»، كما يعرف الآن، بميدان جيندرمنماركت.

بيت الكونسير الألماني

كان المبنى في السابق هو المسرح الوطني للدولة، لكنه تعرض لحريق مدمر العام 1817. أقام شينكل مبناه الجديد على أنقاض المسرح الوطني المحترق، مع محافظته على بعض الجدران والأعمدة الناجية أو المتبقية من مبنى المسرح الوطني القديم، خاصة الأعمدة الأيونية الستة في واجهته الأمامية. كما أعاد شينكل تقسيم المبنى إلى ثلاثة أجزاء متعددة الأغراض، الأول منطقة المنتصف التي أقيم بها المسرح وقاعة اجتماعات ضخمة، وزودها بمجموعة عريضة من السلالم تؤدي إليهما. والثاني والثالث عبارة عن جناحين جانبيين لمنطقة المنتصف، الأيسر به قاعة الاحتفالات الموسيقية ومكاتب الإدارة، والأيمن يضم قاعات التدريب وورش العمل وغيرها. وفي العام 1883 - 1884 جعلت واجهة المبنى من الحجر الرملي، وفي بداية القرن العشرين أعيد تصميم القاعة الكبرى على الطراز الباروكي الجديد. وقد تعرض المبنى لدمار بالغ أثناء الحرب وانتهت عملية إعادة ترميمه العام 1984، وفقا للتصميم الأصلي الذي وضعه شينكل للمبنى على الطراز الكلاسيكي الجديد الذي جمع فيه بين طراز المعابد اليونانية والمصرية القديمة، كما أعيد ترميم ونحت تماثيل المؤلفين الموسيقيين الموجودة خارج المبنى وأعلاه وإعادتها كما كانت عليه. وتحول المسرح منذ ذلك التاريخ إلى قاعة للحفلات والعروض الموسيقية، وهو الآن مقر أوركسترا برلين السيمفوني، ويعتبر بيت الكونسير، من حيث التجهيزات السمعية، من أفضل خمسة أماكن في العالم لإقامة الحفلات الموسيقية والأوبرالية.

تخطيط حديقة المتعة

بعدما فرغ من بيت الكونسير، راح يعمل على إعادة صياغة حضرية شاملة لما يعرف بـ «حديقة المتعة» الواقعة الآن أمام كاتدرائية برلين، بما في ذلك إعادة تنظيم مرور مياه نهر شبري المطلة عليه، وإقامة جسر جديد من الحديد الزهر يسمح بعبور المراكب أسفله، يربط بين الحديقة وشارع تحت ظلال الزيزفون، وتزيين أعمدة الجسر بثمانية من التماثيل النحتية تجسد شخصيات المحاربين وآلهة الحرب والنصر في الأساطير اليونانية. وقد وضع في مخططه لتلك البقعة إقامة متحف جديد، بعدما قام بنقل ما يعرف بساحة التعبئة وإمدادات الشحن الواقعة على النهر إلى مكان آخر، لإفساح أكبر مساحة ممكنة لتدشين أحد أروع المتاحف الألمانية تصميما ويحمل اسم «المتحف القديم».



قبة المتحف القديم من الداخل



بيت الكونسير الألماني



كنيسة فريدريش سفيردير

المتحف القديم

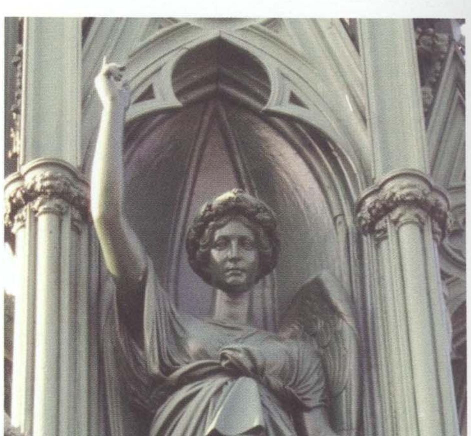
هو أحد أهم التحف المعمارية التي أبدع شينكل في تصميمها وتنفيذها على الطراز الكلاسيكي الحديث، ويقع أمام حديقة المتعة، وضمن نطاق ما بات يعرف الآن بجزيرة المتاحف. شرع شينكل في وضع التصميم المبدئي للمتحف في العام 1822، ثم سافر بعد ذلك إلى إيطاليا وفرنسا ولاحقا إلى بريطانيا للاطلاع على أحدث ما وصلت إليه العمارة الحديثة في تصميم المتاحف، ثم عاد العام 1826 ليضع تصوره النهائي للشكل الذي خرج عليه المتحف بصورته الحالية. وقد أشرف شينكل بنفسه على تنفيذ مبنى المتحف على فترات متقطعة أثناء مرحلة البناء، نظرا لاعتلاله الصحي واضطراره للذهاب مرارا وتكرارا إلى المنتجعات الصحية لاستعادة عافيته، وذلك حتى اكتمال تنفيذ المتحف العام 1830. تطالعنا خلف واجهة المتحف العريضة مجموعة من السلالم الكبيرة التي تفضي إلى رواق تتصدره مجموعة من الأعمدة الأيونية الضخمة تبلغ ثمانية عشر عمودا تميز واجهته، وبعد اجتياز تلك الأعمدة نجد أنفسنا داخل بهو دائري ضخم أو ما يطلق عليه روتوندا، تعلوه قبة عالية، وقد حاكى شينكل في تنفيذه للمتحف الطراز الروماني لمبنى البانثيون بروما، لكن داخل شكل مكعبي الهيكل مكون من دور أرضي وطابق واحد علوي. والمتحف القديم أول متحف يبنى في بروسيا، وكان وفقا لتصميم شينكل، وخلافا لما عليه الآن، يستخدم حديقة المتعة أمامه كمتحف مفتوح لعرض قطع المتحف النحتية الكبيرة بالخارج.

كنيسة فريدريش سفيردير

كانت كنيسة «فريدريش سفيردير» 1824 - 1830، بالقرب من حديقة المتعة، أول بناء مميز من

القرميد الأحمر يقام في برلين منذ العصور الوسطى، وأيضا أول كنيسة تبنى على الطراز القوطي. وكان شينكل قد أنجز أربعة تخطيطات لتنفيذ البناء، أحدها وفقا للطراز الكلاسيكي وآخر للعصور الوسطى وآخر ينتمي للطراز القوطي الجديد، وقد وقع الاختيار على تنفيذ الأخير لإقامة البناء الحالي للكنيسة، الذي يتسم ببنية هيكلية مكعبة الشكل، ويعلوها عوضا عن السقف الجمالوني الشائع آنذاك آخر مسطح. ويميز تصميم شينكل التيجان الأربعة المدببة المرتفعة فوق البرجين الرئيسيين الموجود بهما الجرسان، إضافة إلى ستة عشر تاجا مماثلة موزعة فوق سطح الكنيسة من كل الجهات، ومتصلة فيما بينها بسور من الحديد الزهر. وقد استلهم شينكل النمط القرميدي للواجهة في البناء من العمارة الإنجليزية، الذي كان سائدا في تلك الفترة، ووظفه بطريقة كانت فريدة وقتها ضمن الطراز القوطي لدرجة يصعب معها عند النظر إلى الكنيسة للوهلة الأولى تصور أنها تنتمي إلى الطراز القوطي. ومن الطريف في هذا الشأن أن العمال والبنائين واجههم بعض الصعوبات في التعامل مع البناء بالقرميد الذي كان غريبا عليهم وقتها وغير معتادين عليه.

وبعدما أدخل شينكل هذا النمط الجديد في البناء إلى ألمانيا، استمر الاعتماد على استخدام القرميد في الواجهات حتى مطلع القرن العشرين. وتعتبر كنيسة فريدريش سفيردير من المباني القليلة التي تعرضت للكثير من الأضرار أثناء الحرب، خاصة المذبح وأحد البرجين وبالطبع النوافذ الزجاجية الملونة، إلا أنها ظلت محافظة على مظهرها الأصلي وبنيتها المعمارية الداخلية والخارجية. وكانت الكنيسة لما يزيد على مائة سنة مكانا للعبادة فقط، وذلك حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وبعدها ظلت لأربعة عقود غير مستخدمة



نصب تذكاري لحروب التحرير

نظرا لحالة الدمار التي كانت عليها. لكن في العام 1987، وبمناسبة الاحتفال بالذكرى الـ 750 لمدينة برلين وانتهاء أعمال الترميم والجديد بها، استخدمت كملحق لمبنى المتحف الوطني، حيث يوجد بها متحف شينكل المخصص لعرض حياته وأعماله الفنية، إضافة لاستضافتها للعديد من الأعمال النحتية والفنية الأخرى لعدد كبير من الفنانين الألمان.

وفاة شينكل ونهاية مساره المهني

كان تصميم وتنفيذ مبنى كلية الهندسة المعمارية أو مدرسة العمارة على نهر شبري، في الفترة من 1831 إلى 1835، من الأعمال الأخيرة التي أنجزها شينكل خلال مساره المهني، وقد تعرض المبنى للضرر أثناء الحرب العالمية الثانية، ثم هدم أثناء الفترة الشيوعية، وكان من القرميد الأحمر. ومنذ

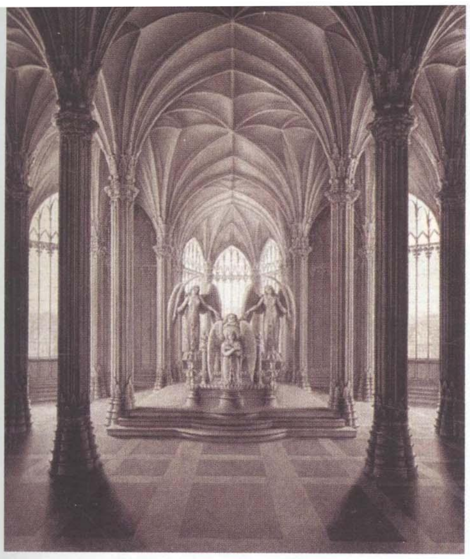


شينكل بمتحفه بكنيسة سفيردير

العام 1838 شغل شينكل أحد أهم المناصب في الدولة البروسية آنذاك، المشرف الرئيسي على التخطيط الإقليمي بالدولة، وهي فترة لم تدم طويلا نظرا لاعتلاله الصحي وتعرضه لسكتة دماغية أسهمت إلى حد بعيد في وفاته في التاسع من أكتوبر 1841. وكانت جنازته حدثا وطنيا عظيما ومهيبا، أشرف صديقه الملك فريدريش فيلهالم الرابع بنفسه على تنفيذها.

متحف شينكل

في العام التالي لوفاته، أصدر الملك قرارا باقتناء الدولة لكل أعمال شينكل الإبداعية من لوحات واسكتشات ورسومات وتصميمات وتماثيل ومنحوتات ومقتنيات فنية أخرى كان شينكل يمتلكها وذلك من أرملته سوزان وغيرها من



ضريح الملكة لويز

الجهات الرسمية وغير الرسمية والأفراد، لتوضع بعد ذلك في متحف مخصص له جرى افتتاحه العام 1844. وقد ضم المتحف وقتها قرابة ثلاثة آلاف اسكتش ورسمة وتخطيط وأربع عشرة لوحة زيتية. واللافت أن متحف شينكل كان أول متحف من نوعه يكرس لفنان أو معماري بمفرده. وعلى مدى سنوات ظل المتحف يتنقل من مكان إلى آخر، من الدور الأرضي بأكاديمية العمارة ثم إلى الجامعة التكنولوجية، فالمتحف الوطني، والمتحف القديم وغيرها، وذلك لأسباب عديدة. وقد تعرضت بعض المقتنيات للفقد والضياع أثناء الحرب، 250 اسكتشا ولوحة، وتضرر البعض الآخر جراء عدم الحفظ الجيد، إلى أن استقرت الآن في متحف شينكل بكنيسة فريدريش سفيردير. ويبلغ ميراث شينكل الفني الآن بعد حصره خمسة آلاف وخمسمئة منتج فني من إبداعه أو إبداع تلاميذه تحت إشرافه أو مقتنياته لفنانين آخرين، وجزء كبير من هذه التركة الضخمة محفوظ بمتحف المطبوعات والرسومات ببرلين.

معرض حديث لشينكل في برلين

أقيم في إحدى قاعات المنتدى الثقافي بميدان ماتاكير بالعاصمة برلين معرض مهم تحت عنوان «كارل فريدريش شينكل: التاريخ والشعر»، استمر من السابع من سبتمبر العام الماضي 2012 وحتى السادس والعشرين من يناير 2013، لعرض الأعمال الفنية والمعمارية التى تركها فنان الأسرة الملكية البروسية وأحد أهم المعماريين في تاريخ العمارة الألمانية. وقد انتقل المعرض إلى مدينة ميونيخ في الأول من فبراير وتستمر فعالياته حتى نهاية شهر مايو من العام الحالي. وقد ألقى المعرض الكثير من الضوء على اللوحات الفنية التى أبدعتها يد الفنان المعماري، ومن بينها لوحته الشهيرة «مدينة العصور الوسطى الواقعة على النهر»، التى أنجزها العام 1815، إلى جانب عرض بعض الماكيتات والمخطوطات الهندسية التى وضعها لبعض المنشآت المهمة في برلين.

متحف نابليون في روما

يعتبر نابليون بونابرت من أهم القادة العسكريين في التاريخ، وسميت الحروب التي خاضها في فترة حكمه بالحقبة البونابارتية.
ولد نابليون لأسرة نبيلة العام 1769 في جزيرة كورسيكا، والتحق بالجيش الفرنسي، وبزغت عبقريته العسكرية بسرعة كبيرة إلى أن تسلم قيادة المجلس الرئاسي، ثم توج إمبراطورا لفرنسا وأصبحت جميع السلطات بيده بعد الفوضى التي صاحبت الثورة الفرنسية، وأيد الكثير من الفرنسيين سلطة نابليون أملا في الاستقرار.
كان في جيش نابليون - إضافة إلى العساكر المدججين بالأسلحة - جنود، ولكن بسلاح آخر وهو القلم والورق، فكان الرسامون جنبا إلى جنب مع الجنود، والقلم بجانب السيف والبندقية، فبشكل استثنائي في التاريخ كان يتم التوثيق بالرسم لحظة بلحظة وتدوين الأحداث التاريخية، إضافة إلى اللوحات البانورامية للحروب ولفارسها نابليون، فتارة نرى نابليون يعبر جبال الألب، ثم تارة أخرى بجانب الأهرام وأبو الهول عندما غزا مصر، وكان كتاب «وصف مصر» من أهم الكتب التوثيقية لمصر.
كذلك الحال في أوروبا، ركز نابليون على النصب التذكارية ومن أشهرها «قوس النصر» بباريس الذي لم يكتمل بناؤه حتى بعد وفاته بسنوات.
ولعل نابليون تأثر بالفرعون تحتمس الثالث (1425 قبل الميلاد)، فنابليون وتحتمس قائدان عسكريان وسعا إمبراطوريتيهما شرقا وغربا، كذلك لتحتمس الكثير من المسلات الفرعونية التي توثق حروبه، وقد نقلت مسلات تحتمس على مر التاريخ إلى مختلف عواصم العالم مثل إسطنبول وروما وحتى نيويورك ولندن، فهل هذا الولع بالتوثيق سمة القادة العسكريين لمحاولة تخليد سيرتهم؟
ولم يكتف الرسامون الفرنسيون بالتوثيق في أرض المعارك، ففي البلاط الإمبراطوري يرسم الضيوف وتوثق زياراتهم.
وفي أثناء وجودي بروما، شاهدت الكثير من اللوحات التي توثق سيرة نابليون، خصوصا بالمتحف النابليوني بروما، حيث تعرض أدوات الرسم الأصلية مع كل ما يتعلق بنابليون الضيف الثقيل على إيطاليا، فهي أيضا دخلت في حدود إمبراطوريته.

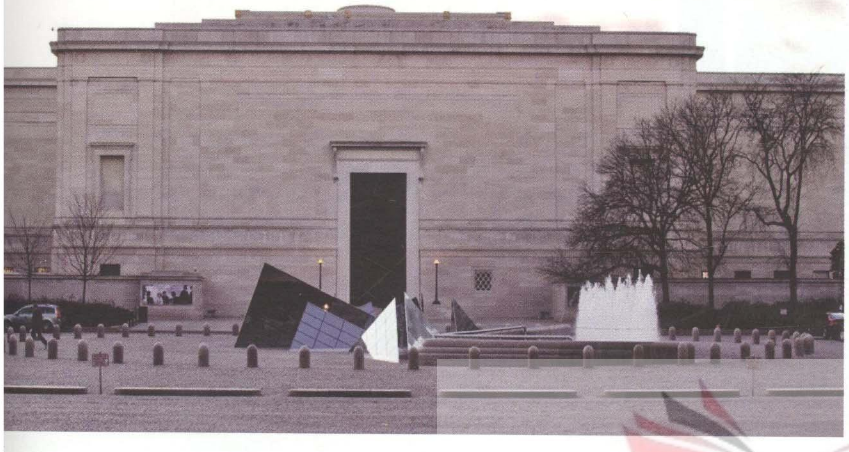
صالح تقي
مصور فوتوغرافي - الكويت



تتويج نابليون

واحد من أهم المتاحف الفنية في الولايات المتحدة والعالم

المتحف الوطني للفن بواشنطن



زرت المتحف الوطني بمدينة واشنطن العاصمة الأمريكية في رحلة إلى المدينة منذ عدة سنوات, وقد كان لقرب مكان إقامتي من المتحف وذلك في الجهة المقابلة له مشجع على تكرار زيارته. ويمكن الوصول إلى هذا المتحف بالمواصلات العامة سواء كان في الحافلات أو القطارات بسهولة ويسر من أي مكان تقيم فيه من المدينة لأنه يعتبر معلما مهما من معالمها. ويقع المتحف في بقعة مهمة مطلة على الساحة الرئيسية من الجهة الشمالية الشرقية ويقابل متحف سموثنيان للفن والفضاء على الجهة الأخرى من الساحة. وتحيط بهذه الساحة المعروفة بـ «ناشونال مول» مباني مؤسسات الدولة كالكونغرس, وبها عدد من المعالم التذكارية الوطنية الأمريكية التي تخلد أعلاما أو أحداثا في التاريخ الأمريكي.

لقد تأسس هذا المتحف بقرار صدر عن الكونغرس في العام 1937 بعد أن قدم الثري أندرو ميلون الدعم للبناء بالإضافة إلى تبرعه بمجموعته الفنية القيمة. وعندما قدم هذا الدعم الكبير للثقافة عامة وللفن خاصة شجع ذلك مقتنين آخرين على تقديم مقتنياتهم الفنية إلى المتحف. ويعرف اهتمام ميلون منذ الحرب العالمية الأولى بجمع الأعمال الفنية للأساتذة الكبار المعروفين في مجالي التصوير والنحت, واتجه تفكيره منذ العشرينيات من القرن المنصرم إلى تكوين متحف وطني للدولة. ولقد تحققت نيته تلك من خلال المبادرة بإنشاء مؤسسته الخيرية والثقافية في العام 1930.

د. خالد الحمزة
أكاديمي - هولندا

أقيم مبنى المتحف على جزء من الأرض التي تبلغ مساحتها خمسة وعشرين ألف متر مربع وشغلت المساحة الكبيرة الباقية كمتحف للنحت في الهواء الطلق. عمل ميلون على إنشاء المبنى بتكليف المعماري جون روسل بوب. ولقد افتتح في مارس من العام 1941 ولم يحضره كل من المتبرع ميلون والمعماري بوب حيث توفيا أواخر شهر أغسطس من العام 1937.

كان المعماري بوب قد صمم في الوقت نفسه المبنى التذكاري الذي اكتمل في العام 1943. وكان قد تخرج من جامعة كولومبيا في 1894 بتفوق مما أهله ليكون الأول الذي يحصل على جائزة روما وهي الإقامة في الأكاديمية الأمريكية في روما التي كانت قد تأسست حديثا. وهيأت له تلك الإقامة أن يتجول في إيطاليا واليونان ليدرس العمائر من العصور الإغريقي والروماني والرومانسك والقوطي والنهضة وذلك برسم تكويناتها وعناصرها. وعلى الرغم من أن المعماري قد استفاد في تصميم المبنى الذي يعرف اليوم بالجناح الغربي من عمائر كل ذاك التراث الغربي إلا أنه خفف من ثقلها وزخرفتها بتبسيط العناصر مما يترك أثرا باهرا ولكنه غير طاغ على مستعمله.

ويشبه مخطط المتحف تخطيط الكاتدرائيات من حيث إنه مبني على شكل مستطيل طويل وبه قاطعان متساويان عند طرفيه. ويوجد قاطع صغير وسط المبنى تماما وبنيت فوق نقطة التقاطع قبة كبيرة. جعل للمبنى ثلاثة مداخل في الطابق الأرضي، يقع اثنان منها على الطرفين القصيرين ويقع الثالث على القاطع الصغير. وهناك مدخل رابع يفتح على المول وهو الوحيد الذي يفضي إلى الطابق الأول.

بدأ التفكير منذ منتصف الستينيات بمدى حاجة المتحف إلى التوسع وكان بول ميلون، ابن المتبرع الأول عضوا في لجنة البناء بالمتحف فحمل المهمة على كاهله

وذلـك بالتعاون مع صديقه كارتـر براون، الذي أصبح مديـرا للمتحف في العام 1969. وأخـذ في البحث عن معماري فوقع الاختيار على ليو بي، فقام بي بتصميم مـا أصبح يعـرف بالجناح الشرقي مـن المتحف وهو معـماري أمريكي ذو أصل صيني. ولد هذا المعماري في الصين في العام 1917 ونشـأ في مدينتي هونغ كونغ وشـانغهاي، ثم انتقل إلى الولايات المتحدة في العام 1935 حيث درس في جامعة ولاية بنسلفانيا ثم في معهد ماساشيوتس التكنولوجي. لم يرض عن فلسفة تدريس العـمارة فيهما فتعرف على كوربوزيه والتحق بمدرسـة هارفارد العليا للتصميم، وصـادق معماريـي الباوهاوس وولتر جروبيـوس. وقد قام بتصميـم الكثير من العمائـر المهمة، وقد أثار الكثير مـن الجدل بداية الثمانينيـات عند بنائه للهرم الفـولاذي والزجاجي أمام مبنـى متحف اللوفر في باريس. ثـم صمم الكثير من المتاحف والمراكز الثقافية في أمريكا واليابان والصين، والجدير بالذكر أنه هو الذي صمم متحف الفنون الإسلامية في قطر.

ويقـوم مخطط مبنى الجناح الشرقي على عنـصر المثلث وحتم ذلك موقعه على شـارعين بينهما زاوية حادة، وشـكل تكرار الوحدة كتلة نحتية لها حضورها سواء كان في داخل المبنى أو خارجه. للبناء سـقف سـماوي مغطى بألواح من الفولاذ والزجاج المقوى. وعمل المصمم على وصله بالغربي من خلال نفق خصص لانتقال الزوار بينهما. وبني المتحف من الكونكريت المقوى وتمت تغشيته بألواح رخامية. والطريف في مسـألة الرخام المستعمل أن المعماري بي قد أعاد فتح المحجر الواقع في ولاية تنسي وهو الذي اسـتعمل رخامه من قبل في بناء الجناح الغربي، وعلاوة على ذلك عين المشرف نفسـه الذي عمل على قطع الرخـام وإعداده للبناء الأول وذلك بهدف تحقيق التجانس اللوني بين المبنيين، ولقد تم افتتاح هذا الجناح من المتحف في للعام 1978.

المجموعة الفنية

يتكـون الجنـاح الغربي من طابقـين، الأرضي والأول حيث مـلأت الأعمال الفنية نصـف الأرضي ومعظـم قاعات الثاني. وتضـم مجموعة المتحـف الفنية في هذا الجناح أعـمالا فنية أوروبية متنوعة المجالات من القرن الثالث عشر حتى القرن التاسـع عشر. وتشمل أعمالا في التصوير والرسـم والمطبوعات والتصوير الضوئي والنحـت والميداليات والأثاث والفنون الزخرفيـة والتزيينية الأخرى. وإذا دلفت إلى المتحف من مدخل الشارع السابع وهو المعتاد فإن القاعات الوسطى تحتوي على الفن الإسـباني من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. واحتوت القاعات التي تقع في الجانب الأيمن على فن ألمانيا والشـمال الأوروبي من القرون الخامس عشر والسـادس عشر والسـابع عشر. أما قاعات الجانب الأيسر فتضم أعمالا فرنسـية وبريطانية من القرنين الثامن عشر والتاسـع عشر. وخصصت بقية المسـاحات في المبنى كمكاتب للأعمال الإدارية ومختبرات تقنية.

أمـا القاعـات في مقدمة الطابق الأول وعلى الجانبين فنجـد فيها أعمالا فنية من إيطاليـا من القرن السـادس عشر. ونسـير على اليمين فنجد أعمالا فرنسـية من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أيضا، ثم نجد أعمالا أمريكية وأخرى فرنسية في القاعات الأخيرة، أما على الجانب الأيسر فنجد قاعات للمعارض الخاصة.

أما الجناح الشرقي فتوجد به مسـاحات قليلة لعرض الأعمال الفنية بالنسـبة إلى مجمل مسـاحة المبنى بطبقاته الخمـس. أما بقية المبنى فقـد خصصت للإدارة والبحث والنشـاطات التربوية والفنية التي يقوم بها المتحف، وقد خصصت تلك المساحة لعرض أعمال من الفن الحديث والمعاصر.



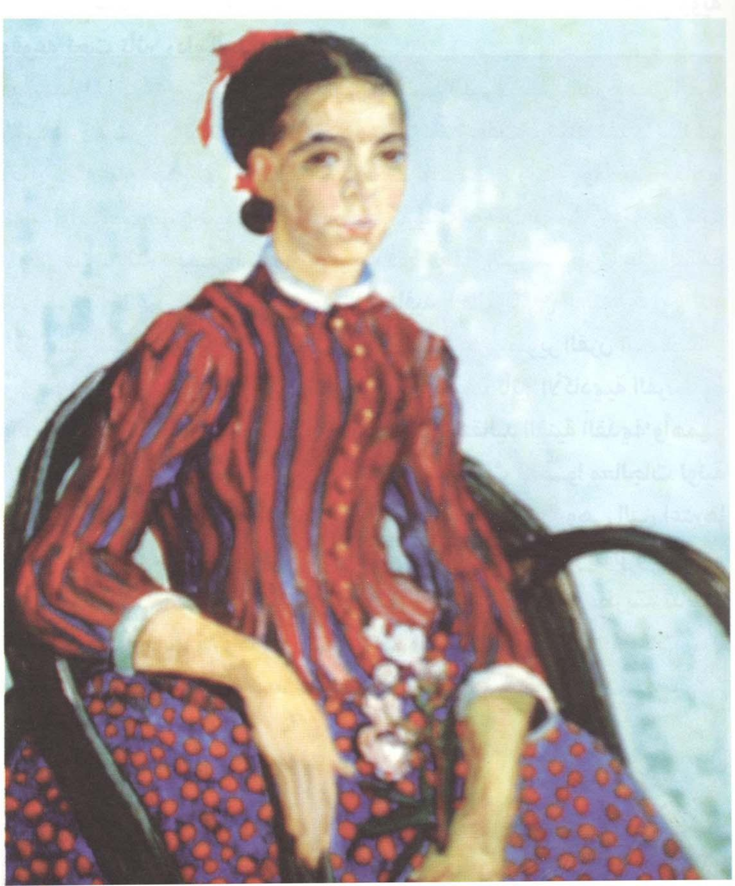
الموسيقي العجوز - بيكاسو

التصوير والنحت

يـبرز من بين الأعـمال الفنية عدد كبير له أهمية مميزة في تاريخ الفن سـنتناول بعضا منها فيما يأتي. وتحتل لوحة جينفيرا دا بينشي للفنان ليوناردو دافنشي مكانة مهمـة، فهي الوحيدة لهذا الفنان في أمريكا، من بين مجموعة اللوحات الإيطالية من القرن الثالث عشر وبداية السـادس عشر في المتحف. وتضم المجموعة الكثير مـن الأعمال التي تصور موضوعـات دينية للفنانين المهمين مثـل جيوتو جانتيل فابريانـو وفرا أنجليكو وفرا لبولبي وبوتشـيلي وبيروجينـو وجيورجيوني ورفائيل وبيلليني .

وإذا توقفنـا عند جينفيرا نجدها من الأعمال التي لا تمثل لفن ليوناردو فحسـب ولكنها تمثل أيضا لفن الصور الشـخصية في عـصر النهضة. لقد كان العصر مؤكدا على أهمية الفرد ومكانته في هذا العالم وذلك بسبب الفكر الإنساني الذي استمد أصولـه من العلـوم الإغريقية والرومانية. إنها لوحة قد تـم الاختلاف كثيرا حول نسـبتها، ولقد تأكدت من قبـل كل باحثي فنون عصر النهضـة تقريبا وأعطيت تاريخ إنتاج هو 1474م. إنها بالألوان الزيتية على لوح من الخشـب وتصور فتاة في السادسـة عـشرة من عمرها وقـت زواجها، ولقد أبدع الفنـان في المقابلة بين تجعيدات شـعرها وملمس لون بشرتها الفاتح الذي يبدو أن ليوناردو قد مسحه بيده. والمؤسـف أنه في وقت ما قد قص من أسـفل اللوحة ما يقارب ثلثها والذي يمكن أنه كان به يداها مسدلتان أو معقودتان أمامها.

أمـا قاعات الفن الشـمالي الأوروبي فتحتوي على أعمال لفنانين ذوي شـهرة منذ نهاية العصور الوسـطى حتى عصر النهضة. لقد تطـور الفن وخاصة التصوير في تلك البلاد كثيرا بفعل الرعاية التي وجدها، بالإضافة إلى رجال الدين، وعند التجار وكبـار الموظفين المدنيين. لقد حققت تلك البلاد رقيا معيشـيا قلما تجد نظيره في البلاد الأخرى في تلك الفترة. حقق فان آيك تطويرا فعالا باستعماله الألوان الزيتية في الرسـم بدلا من التمبرا، وهي الوسيط الذي مازال مهما حتى يومنا على الرغم من منافسـة مادة الأكريلك المائية له. لقد اشتهر الفنانون بوش وفان دير فايدن



فتاة يابانية - فان كوخ

وبروجل الأكبر وروبنز وفان دايك.
ونجد من بين الأعمال العديدة لهؤلاء الفنانين لوحة السيدة ديبورا كيب للفنان روبنز الذي لطالما ترحل في أوروبا في مهام ديبلوماسية تحت غطاء فني. أقام في لندن في واحدة من تلك الرحلات كوسيط بين إسبانيا وإنجلترا ورسم هذه اللوحة لهذه السيدة من الجالية الهولندية في لندن. تجلس السيدة الأرستقراطية على كرسيها المخملي وفي حضنها طفلها الصغير وأمامها يقف أطفالها الآخرون وذلك في شرفة مطلة على الأفق، ويقف أعلى الكرسي الذي تجلس عليه ببغاء برمزيته المسيحية التي تشير إلى الأم المثالية. وعلى الرغم من أسلوب روبنز في ضربات الفرشاة الطلقة فإنه تحكم في التكوين بحيث لا يسمح للناظر بأن يبتعد عن التحديق في الأم وأطفالها.
تأثر التصوير الألماني في النصف الثاني من القرن الرابع عشر بالقوطي الدولي كما حصل مع الفنانين الإيطاليين والفرنسيين. أما عصر ازدهار الفن في ألمانيا فكان في القرن السادس حيث ظهر الفنان العظيم دورر الذي استفاد من رحلته إلى إيطاليا بمعرفته نظريات المنظور والتناسب التي كان لها التأثير الحاسم على فن الشمال. وقد أثرت حركة الإصلاح الديني على الفن كما يظهر عند الفنان جرونفالد، وكان الفنان كراناش صديقا للإصلاحي مارتن لوثر على سبيل المثال.
خصصت قاعات في المتحف تحوي العديد من اللوحات للفنانين الإسبان من اواخر القرن الخامس عشر حتى التاسع عشر. ولتسمية الأهم بينهم نذكر فان دير هامن والجريكو وفيلاسكويز وجويا حيث يقتني المتحف عددا من اللوحات لكل منهم شملت الموضوعات الدينية والصور الشخصية والطبيعة الصامتة. لقد نال الفنان فان دير هامن شهرته كأعظم مصوري القرن السابع عشر للطبيعة الصامتة وذلك عند عودة الموضوع مستقلا بذاته في تلك الفترة. واتسمت لوحاته بالتنظيم المتسق لعناصر التكوين ودقته في رسم تفاصيل الأشياء وانعكاسات الضوء عليها. أما فيلاسكويز فقد استطاع عن جدارة أن يكون رسام بلاط الملك فيليب الرابع


سينيورا - جويا

في مدريد وهو في سن الربعة والعشرين. وعلى الرغم من انشغاله برسم صور شخصية لأفراد العائلة المالكة لمدة أربعين عاما إلا أنه وجد الوقت لرسم موضوعات أخرى جذبت اهتمامه كالمرأة التي تطرز والتي رسمها في أربعينيات القرن السابع عشر. ولهذا العمل أهمية خاصة بسبب عدم اكتماله إذ يبين لنا طريقته في العمل وذلك بوضع لون رمادي مخضر كتأسيس على القماش ثم يحدد الأشكال بلون قاتم، ثم يضع طبقات من اللون وذلك كما يتضح في وجه السيدة وهو الجزء الوحيد المكتمل من العمل.
ويضم المتحف عددا مهما من أعمال الفنان فرانسيسكو جويا حيث يعتبر أول فنان إسباني عبقري يأتي بعد فيلاسكويز. وتركت أعماله في مجالي التصوير والطباعة الفنية أثرا لا يمحى في الفن الذي أتى بعده، ويعرف أن الواقعيين والانطباعيين والتعبيريين في القرن التاسع عشر قد اعتبروه، وكل له أسبابه، المؤسس لفن كل منهم، ويدلل ذلك على ثراء ما قدمه هذا الفنان العظيم. رسم جويا في الفترة التي امتدت من تعيينه مصورا للقصر حتى احتلال نابليون لإسبانيا عددا من أعظم الصور الشخصية. واحدة من تلك الصور تظهر السنيورة سباسا غارثيا التي رسمها في الفترة من 1806 - 1811. لقد رسم الملابس بانطباعية مقتصدة إلى أقصى درجة، أما الوجة فقد استحضر فيه طبيعة شخصيتها أكثر من التفاصيل الظاهرة وذلك بلمسات فرشاة سريعة.
أما قاعات الفن الإيطالي بين القرنين السادس عشر والثامن عشر فتضم أعمال عدد من الفنانين المهمين. أخذت موضوعات جديدة مثل المناظر الطبيعية والمدينية والطبيعة الصامتة والحياة اليومية أهميتها في تلك الفترة. وبرز فنانون مثل فاغا وبونتورمو وتيشان وتنتيريتو وكراشي وكرافاجيو وكاناليتو. وتجذب الناظر في أعمال هذه الفترة لوحات كانالتو لجوانب ومناظر من مدينة فينيسيا ومن الحياة اليومية لأهلها. وقد وصف الفنان فيها مدينته بعشق واضح مما جعلها مشهورة ومطلوبة من المقتنين الذين كان أغلبهم من السائحين الإنجليز في القرن الثامن عشر.
ولدى المتحف مجموعة من الفن الهولندي الذي تميز منذ القرن السادس عشر بموضوعات شملت الطبيعة الصانتة والصور الشخصية والمناظر الطبيعية والبحرية والحياة اليومية. تميزت الأعمال بمسحة دينية وتقدير النعم على الرغم من أنها زائلة. ويرز من بينهم الفنانون هالز ورمبرانت وهوش وستين وفيرمير.
ولدى المتحف كذلك مجموعة من التصوير البريطاني ويمثله الفنانون رينولدز وجينزبورو وهوجارث وكونستابل وغيرهم. لوحة رينولدز «السيدة إليزابيث وطفلاها» تظهر المؤثرات على فنه. لقد جاب هذا الفنان المراكز الفنية في إيطاليا ومن ثم أسس ورأس الأكاديمية البريطانية للفن. التكوين الهرمي في الصورة هو الأساس لتصوير النهضة، وقماش رداء السيدة يمكن من خلاله بوضوح رؤية وقوعه تحت تأثير رداء العذراء لرفائيلو.
ويقتني المتحف من أعمال التصوير الفرنسي التي تغطي الفترة من القرن السادس عشر إلى نهاية القرن التاسع عشر. لقد حققت فرنسا تقدما فنيا فذا وصل قمته أيام حكم لويس الرابع عشر حيث نافست باريس روما على مكانتها الفنية وأصبحت مركزا فنيا أوروبيا مهما. وعكست لوحات بوسان ولورين ذات الموضوعات التاريخية والمناظر الطبيعية قوة العقل التي سيطرت على الثقافة الفرنسية في القرن السابع عشر. ومثل فن دافيد الحال الثقافي الجديد قبل وأثناء الثورة الفرنسية. أما فن آنج وديلاكروا فقد سيطرا على تصوير القرن التاسع عشر وطغى تأثيرهما على الفن الذي أتى بعدهما. ضعف تأثير الأكاديمية الفرنسية والصالون السنوي وكثر المرفوضون والخارجون على التقاليد الفنية القديمة وأهمهم التأثيريون في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حيث قدموا معالجات لونية حرة وطلقة وموضوعات مناظر طبيعية ومن الحياة اليومية وهي التي اعتبرها الأكاديميون هامشية وغير ذات أهمية. شكل الفنانون مونيه ورينوار وبيسارو وديغا وميريسوت وسيسلي جماعة أخذت تعرض منذ العام 1874 بطريقة تناسب أعمالهم من حيث كثرة ما يعرضه كل منهم وكذلك من حيث الفراغات بينها والإضاءة المناسبة. وقد أقاموا عشرة معارض كان آخرها في العام 1886 ثم تفرقوا.

لدى المتحف أعمال لدافيد ولآنج مثل لوحة نابليون، للأول من عام 1812 وسيدة مجتمع للثاني من العام 1851. ويظهر فيها الفرق بين الأستاذ والتلميذ من حيث التكوين والتلوين. ونجد لوحة العرب يتبارزون في الجبال لديلاكروا من العام 1863 حيث ركب عناصرها من رسومه التي عملها في شمال أفريقيا في العام 1832. ويتضح فيها أسلوبه الذي يقع على النقيض من أسلوب آنج. ونجد لوحات لدومييه مثل مهرجي السيرك الجوالين من عام 1847 التي تظهر تعاطف الفنان معهم، وقد يكون ذلك بسبب تشابه طبيعة نشأته وقلة حيلة أسرته. ونجد لمانيه لوحات مثل الموسيقي العجوز من عام 1862 التي تظهر قدرة الفنان على المحافظة على طزاجة الصورة ومباشرتها، ولوحته سانت لازار وهي تقدم سيدة تحتضن كلبها وبجانبها طفلتها لاهية من عام 1873. ونجد كذلك لوحة فان كوخ لفتاة يابانية من عام 1888 وهي واحدة من سلسلة استمتع الفنان في إنتاجها كما دون في عدة رسائل. وهناك لوحات لجوجان من فترة تاهيتي، وبعض من الثلاثين لوحة لمونية التي رسم بها كاتدرائية رون.

وخصصت قاعات في المتحف للتصوير الأمريكي منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين. كان لفن الصور الشخصية الحضور الأكبر بين الموضوعات المطروقة في الفترتين الاستعمارية والفدرالية في أمريكا. وكان بنيامين وست أول أمريكي يدرس في أوروبا حيث التحق بالدراسة في لندن وأصبح فنانا أوروبيا مميزا في رسم الموضوعات التاريخية. لقد تبع الفنان كوبلي الفنان وست في الدراسة في لندن وكذلك في رسم الموضوعات التاريخية. اشتهر ستيوارت بفن الصور الشخصية وأصبحت قيمة لوحاته الأعلى في حياته بعد مصوري البلاط جينيزبورو ورينولدز. ثم سار الفن بعد الثورة في ركاب الفن الأوروبي وذلك في فترتي الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية. وبعد حرب 1812 تقدم موضوع المنظر الطبيعي ليعبر عن خصوصية الطبيعة الأمريكية وسعتها واستمر ذلك إلى ما بعد منتصف القرن ومثله فنانون مثل كول ولانك. وبعد دخول الفوتوغرافيا في العام 1839 طغت على فن الصور الشخصية. أما صور الحياة اليومية فقد ظهرت بعد الحرب الأهلية عند فنانين مثل إيكنز وهومر. وتغير المزاج كليا في النصف الأول من القرن العشرين ليعبر عن الاغتراب والارتياب والعنف حيث شعر الفنانون بأن تصور الجنة الموعودة كما عاشها أو أملها فنانو القرن التاسع عشر قد اتضح لهم أنه سراب.

وإذا ما انتقلنا إلى قاعات النحت والتصوير في القرن العشرين فإننا نجد مجموعة كبيرة ومتنوعة من الأعمال للفنانين الأوروبيين والأمريكيين. يوجد في المتحف أمثلة لكل الاتجاهات والمدارس وأعلامها المهمين الذين تركوا بصماتهم في الفن الحديث. واحدة من لوحات بيكاسو لعائلة السيرك من عام 1904، وأخرى لامرأة من الفترة التكعيبية من عام 1910. ولدى المتحف على سبيل المثال من الأعمال التي لا تستحضر من الطبيعة عناصرها لوحة من سلسلة البدهيات لكاندنسكي رقم 31 من عام 1913، ولوحة لموندريان بعنوان «تكوين بالأصفر والأحمر والأزرق» من عام 1921-1925. ونجد طائرا في الفضاء وهو نحت من البرونز للفنان برانكوزي من عام 1925، وكذلك لوحة عازفة البيانو لماتيس من عام 1924. ثم نجد مصير الإنسان لماجريت من عام 1934، وأعمالا لجوركي وبيكمان وجياكوميتي ووبولوك ونيومان وروثكو وورهول وسميث ليشنستاين ومور وستيلا وكلوز وكالدر. وعمل الأخير هو الأضخم من بين أعماله المعلقة التي تتحرك في الفضاء بتوازنات محسوبة وفقا لحركة الهواء. لقد صممه بناء على طلب عند بناء الجناح الشرقي ليملأ فراغ الساحة الرئيسية في المبنى وذلك في العام 1976، ولقد توفي قبل نصبه في مكانه بعام.



الخياطة - فيلاسكوز



سانت لازار - مانيه

الفنون الصغرى

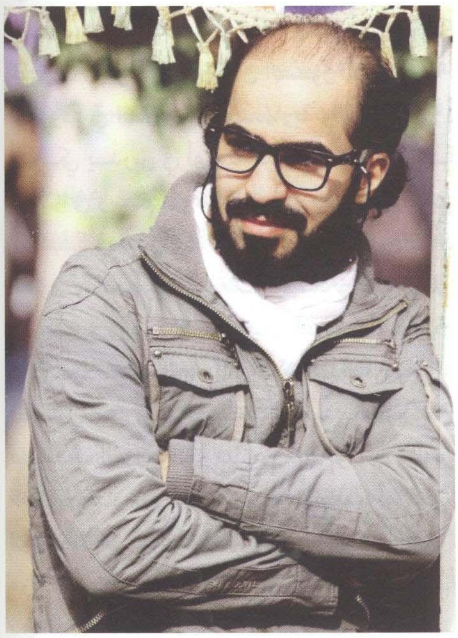
يوجد في المتحف قاعات كثيرة وبها خزائن تحتوي على مجموعة ضخمة من قطع الأثاث والفرش والمنسوجات والأدوات المنزلية والسيراميك من القرنين الخامس عشر والسادس عشر في أوروبا. وتشمل كذلك بعض الأواني التي كانت مستخدمة في الطقوس الدينية بالكنائس الأوروبية في العصور الوسطى. ويبرز من بينها كأس ابوت شغر، وهي محفورة من قطعة من الحجر من العصر الروماني في مصر ولكن شغر وضعها في تلبيسة ذهبية كقاعدة ومقبضين من الذهب والفضة وطعمت بالحجارة الكريمة وذلك منتصف القرن الثاني عشر. وتكمن أهميتها في أنها تعود إلى مؤسس الأسلوب القوطي في العمارة الغربية وذلك في كنيسة سانت دني التي رعاها. وهناك مجموعة من الأثاث الفرنسي من القرن الثامن عشر ومعظمها من فترة حكم لويس الخامس عشر. ونجد الكثير من الأواني الصينية للفترة الممتدة من القرن السابع عشر إلى القرن التاسع عشر.

الرسوم والصور والمطبوعات

لدى المتحف مجموعة هائلة من المطبوعات والرسوم والمخطوطات المصورة والصور الفوتوغرافية تبلغ أكثر من خمس وستين ألفا. أتت المجموعة من أوروبا وأمريكا وتبدأ من القرن الحادي عشر حتى الوقت الحاضر. وبدأت المجموعة بتبرع من خمسة أشخاص عام 1941 بلغ 400 مطبوعة لفنانين عظام مثل مانتينا وشونغور ودورر وكانالتو وبليك، الأمر الذي أسس لمجموعة مهمة لهذا الفن بجانب التصوير والنحت. تبعها تبرع آخر من عائلة وايدنر في العام التالي بلغت 4 آلاف مطبوعة. مجموعة أخرى شملت مطبوعات ورسوما وقوالب طباعية خشبية ونحاسية بلغت 14 ألف قطعة تبرع بها ليسنغ روزنوالد على مدى 36 عاما. ويبرز من بينها رسومات لدورر ورمبرانت ودومييه وويسلر وكاسات. وأصبح لدى المتحف منذ ستينيات القرن العشرين مجموعة متميزة من الصور الفوتوغرافية وما زالت تنمو بقوة. بدأت بالمصور ستغليز وحوت فيما بعد صورا لستراند وآدمز وإيفانز وفرانك وغيرهم.

عرض يحتفي بالبصري ويعيد الاعتبار للتجريب العراقي

قراءات في «جلسة سرية»



لا يستقيم العرض المسرحي إلا بوجود البصري فيه. والبصري، قبل السمعي، يمثل أول علامة من علامات تشكل العرض المسرحي.
تخبرنا أدبيات المسرح، وتاريخه بالضرورة، أن الشكل كان المهيمن على بدايات المسرح. ثم استمر الشكل مهيمنا حتى مع بروز موجات مسرحية خاصة، وفكرية عامة، تنادي بغلبة المضمون. في المسرح نقول المنطوق، أو الملفوظ. ومع ذلك فإن الانحياز للشكل لم يتوقف.
إن قدرة المخرج المسرحي المعاصر لا تكمن بالدرجة الأساس في إنتاجه لتلوينات صوتية في أداء الممثل، بل في صياغة تشكيلات بصرية على الخشبة. لقد صارت تلك التلوينات من اختصاص الممثل نفسه بشكل حصري. من الممكن أن يوجه المخرج، بوصفه قائد العمل والمسؤول الأول والأخير عن صياغاته النهائية، الممثل صوتيا، ولكن عمله الأساس تشكيلي محض.

عبد الخالق كيطان
شاعر وناقد مسرحي عراقي مقيم في عمان

الكثير من الآراء التي نسمعها هنا وهناك، ونقرأها أيضا، تلك التي تؤكد أهمية السرد، أو الملفوظ، أو المنطوق...إلخ، في مراحل معينة من عمر المسرح، هي آراء تريد ذر الرماد في العيون. ولكي أوضح هذه الفكرة أقول: إن الارتكان إلى لغة الحوار بوصفها التمظهر المسرحي النهائي هو رأي فيه الكثير من الخطل. أهم من ذلك هو أن تدع المخيلة تنتج صورا على المسرح، أشكالا وتكوينات. لا أن تكتفي بما يلفظه الممثل على الخشبة.
كثيرون يبررون عجز مخيلتهم بالاعتماد على ما يمكن أن يقدمه الممثل من تنويعات صوتية عبر الحوار. إنه عجز في المخيلة. الحوار هو اللبنة الأولى التي تنطلق منها الصور على الخشبة.
ماذا يعني أن يضع المخرج المسرحي قطعة ديكورية بسيطة على الخشبة وينساها؟ ماذا يعني أن يتحرك الممثلون على الخشبة بطريقة يمكن أن يقوم بها أي مستطرق؟ ما هو وجه الاختلاف الأساس بين الإذاعة والمسرح؟

قراءة أولى

سأعمد إلى تقديم أكثر من مستوى قرائي للعرض المسرحي: «جلسة سرية» الذي عرض في مهرجان المسرح الأردني التاسع عشر. عمان 14- 21 نوفمبر 2012 وأبدأ أولى القراءات مع المؤلف سارتر.
فالمعروف عن المؤلف أنه أحد أقطاب مسرح العبث، العدمية، الوجودية... إلخ. وتتميز نصوصه المسرحية بغياب شبه كلي للمعنى، أو لأقل بلغة أكثر اصطلاحية: تعليق المعنى. وهو يفعل ذلك عبر حوار لا يؤدى. حوار يضعك في شارع غير نافذ. ومراده من هذه التقنية، كما هي الحال مع بنتر في عدد كبير من مسرحياته، الكشف عن عجز العالم، لنقل بلغتهم: عدميته.
إن الحوار في مسرحيات سارتر وبنتر وغيرهما، يشي بعجز الشخصيات عن التواصل. وبالتالي الوقوع في الفخ الكوني. لنسأل الآن: ما قيمة الوجود البشري بلا تواصل؟ واللغة هي الوعاء الأبرز للتواصل بين البشر، سواء أكانت لغة معلومة: عربية، إنجليزية، فرنسية... إلخ.. أو لغة استعارية: الإيماءة والمهمهة والصمت والصوتيات غير المجنسة.
في عرض «جلسة سرية» يلتقط المخرج هذه الفكرة بيسر. فيعمد إلى الاستعاضة عن الحوار، غير النافع أصلا، والمرسوم له أن يكون عاملا لإظهار اللاتواصل بين الجنس البشري، بالحركة، أو بصناعة المشهد.
يبدأ العرض المسرحي وينتهي ونحن بالكاد نسمع أو نفهم شيئا من الممثلين. ولكن المحصلة الختامية للعرض تفيد بوجود معنى. ثمة معنى في العرض التقطه الجمهور، وهنا عليّ أن أفتح قوسا صغيرا لأثبت: «سألت عددا من المشاهدين للمسرحية عن الذي فهموه منها وكانت إجاباتهم شبه متطابقة: يريد العرض إدانة الفكر الظلامي والانتصار للفكر التنويري». هذه الخلاصة، أو الثيم، هي محور العرض. وبمعنى من المعاني، فلقد كان العرض، وهو يهمش لغة الحوار، قادرا على إنتاج المعنى. الأمر الذي يسقط تلك التنظيرات التي تريد تأجيل



يؤكد العرض أن الجهل لن يستطيع محو النور



استخدام جيد للإضاءة والمؤثرات البصرية

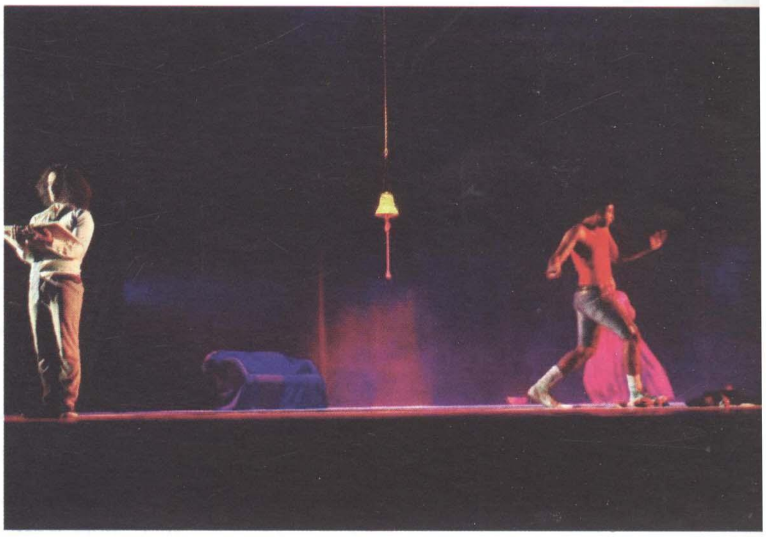
الجانب البصري لمصلحة المضموني في مرحلة ما، كما أسلفت.

قراءة ثانية

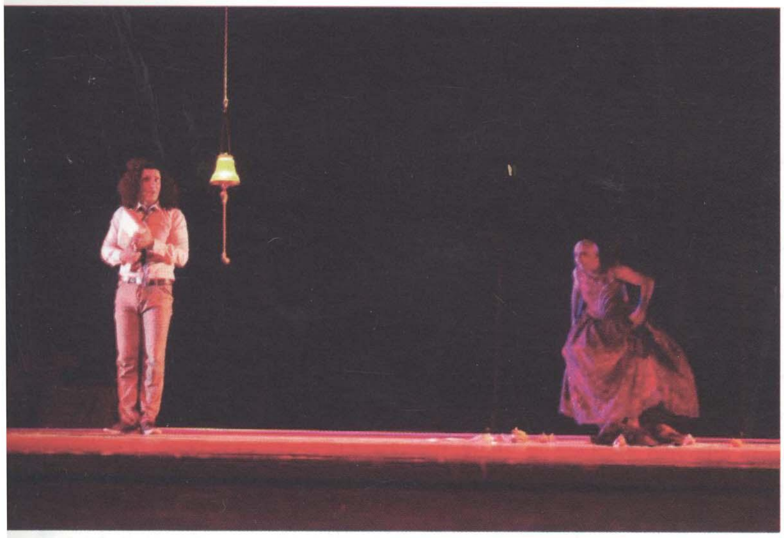
تنفتح خشبة المسرح (المركز الثقافي الملكي في عمان) على المشهد البصري، وفق الوصف الآتي:
جثة على الخشبة، محددة المعالم بخط يحيط بها.
امرأة تندب فوق الجثة.
ثلاث شخصيات تخرج من عمق المسرح يدفعها ضوء كبير باتجاه الصالة/ صالة الجمهور.
من الممكن بالنسبة لقارئ متوسط الذكاء أن ينتج علاقة معينة بين هذه الأجزاء الثلاثة التي تكون المشهد/ الافتتاح: ثمة جثة وامرأة تندب فوقها وثلاثة أشخاص لا نكاد نميزهم يراقبون. الجثة والمرأة يرتبطان بعلاقة- هذه معادلة أولى. المعادلة الثانية: الأشباح الثلاثة ترتبط بعلاقة مع الجثة والمرأة. والمعادلة الثالثة: أن شيئا ما حدث. مثل هذه المعادلات - المفاتيح، تقود المتفرج لإنتاج معنى على الرغم من عدم وجود حوار. المشهد المرئي هو الذي أنتج المعنى، والمشهد المرئي هو نتاج صناعة إخراجية يدخل في صناعتها الممثل والإضاءة والديكور والإكسسوار والإيقاع والملابس.
هنا اشتغال متعدد لعناصر العرض. لا يوجد عنصر لم يتحرك خلال دقائق الاستهلال هذه، والعناصر مجتمعة هي التي أنتجت المعنى.
مع تقادم زمن العرض، ومع تشابك العلاقات نستطيع الوصول إلى قراءة أكثر وضوحا: الأشباح قتلوا صاحب الجثة لأنه منشغل بالكتاب. والكتاب علامة تنويرية. الأشباح بلا ملامح توصل لهيئاتهم، أنهم شبه مسوخ، بدلالة أن يرتدي أحدهم زي امرأة في لحظة ما، وأن يرقص آخر على أنغام موسيقى الجاز، وأن يكثر ثالث من استخدام الأبخرة... إلخ.. من هم هؤلاء المسوخ؟ لا يمكن البحث عن إحالة ما دام العرض قادما من العراق!

قراءة ثالثة

تريد المسرحية الوصول إلى جملة واحدة، وكما نعرف فإن كل مسرحية تريد الوصول إلى جملتها، وجملة «جلسة سرية» هي: لن يستطيع الجهل محو النور.
سترى صدى مثل هذه الجملة يتردد كثيرا على جغرافيا زمن العرض. تؤكده حركات الممثلين، وكذلك هيئاتهم، تؤكده أصواتهم، والإكسسوارات المرافقة. على أن اللافت في هذا المفصل هو الاختزال. اختزال يبدأ من النص، ولا ينتهي بآخر لحظة في زمن العرض. والمسرح هو أبو الاختزال، كلما كان المشهد باذخا في سردياته وتفريعاته سقط في فخ العادية، أو التشتيت، أو السذاجة في أحيان.
الممثلون لعبوا هنا ضمن إمكانات جسدية وصوتية واضحة. يمكن تمييز الأبرز بحسب مساحة الدور. فنقول مثلا إن حيدر جمعة، أكثرهم حضورا على الخشبة، لأن مساحة حضوره أكبر. على أن ذلك لا ينفي التمايزات بين ممثل وآخر. وحيدر جمعة في العرض ممثل استعراضي. استعرض بالجسد مرات وبالصوت مرات أخرى. وهو في الحالين حاضر في اختبار مستمر. أي انهيار قد يسببه الإعياء، أو التكرار، أو الرتابة، يطيح بكل ما بناه في الدقائق السابقة. مع ذلك، ظل حيدر حاضرا على المسرح. يشفع له حضور قوي، وصوت واضح وحركة دؤوب. تبدلات الوقوف على الخشبة، وهي كثيرة بالنسبة لحيدر، لم تنل من طاقته الصوتية والحركية، بل دفعته ليظل في المركز أكثر من المتوقع. واللعب الذي أبداه على الصوت كشف منذ بداية العرض عن ممثل ساحر. ليس الممثل الساحر بسبة، كما يعلم المعنيون، بل هو مديح أكثر منه أي شيء آخر.



اعتمد الممثلون على التلوينات الصوتية



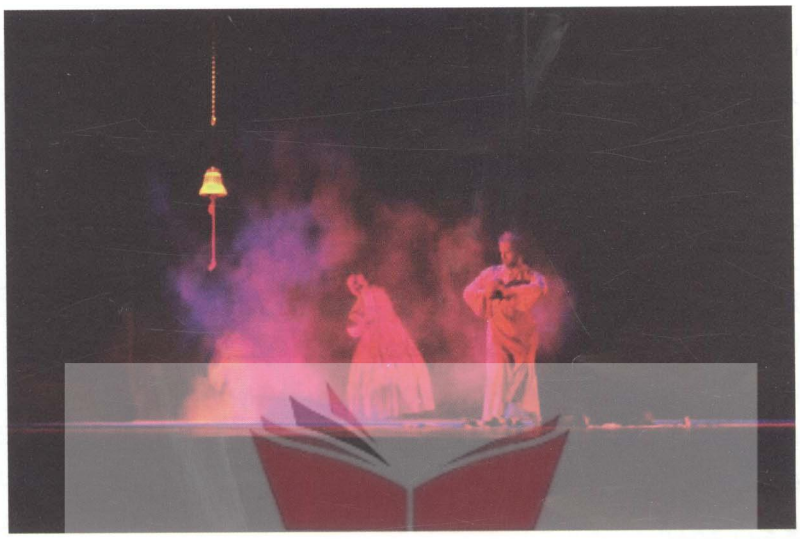
أداء حركي مبهر



اعتمد العرض على بنية درامية واضحة المعالم



أنتج المشهد المرئي المعنى العام للعرض



احترم المخرج علاء قحطان عين المتلقي

والصوت البشري لا متناه، من الممكن أن تنتج منه معان كثيرة. ميزة حيدر جمعة تكمن أولا في استثماره لهذه المسالة، ومن ثم جسده. الأصوات التي أخرجها الممثل من حنجرته ساهمت بصياغة المعنى أكثر بكثير من الحوار الملفوظ. وهي ميزة لا يمكنني إغفالها.

الممثلون الآخرون تحركوا حسب مساحاتهم، كما أسلفت، فحضور الفتاة ريتا كاسبر لم يكن أكثر من كونها علامة. علامة للمرأة. لهذا لم يكن مطلوبا منها أكثر من أن تكون أنثى على الخشبة. وقد ظهرت في مشهدين فقط من عمر العرض كانا كافيين ليؤكدا هذه الجملة. والأمر ينطبق على باقي الممثلين: هشام جواد، أحمد صلاح الدين، أحمد إبراهيم وأيمن جمال، مع ضرورة الالتفات إلى أن الممثل الذي أدى دور الضحية، انسجم كثيرا في دوره مما شكل ثنائيا واضح المعالم مع حيدر جمعة.

الخطة الإخراجية التي اعتمدها علاء قحطان كانت تريد من الممثل الذي لعب دور الضحية، كما يبدو من نسق العرض، أن يظل ثابتا على الرغم من كل شيء يحيط به. وها هو يفعل ذلك باسترخاء وبلا شعور بالإقصاء. لماذا أقول الإقصاء؟ لأن الدور الذي لعبه كانت مساحته واضحة، بل وتقليدية في بعض الأحيان، وهنا تتجلى قدرة الممثل في أن يفلت من تقليدية الدور لمصلحة المناخ الاستعراضي. على المستوى الشخصي، أستطيع تأكيد أن الممثل كان حاضرا في دوره الذي امتد على طول زمن المسرحية.

قراءة رابعة

ولأن المخرج هو سيد العرض المسرحي المعاصر، فإن رؤيته لعرضه المسرحي ينبغي أن تكون حاضرة. الدعوات التي نقرأها عن الممثل، بوصفه العلامة الأبرز في العرض المسرحي، لا تنفي مطلقا أحقية المخرج في صنع تصورات العرض نفسه.

من المفيد القول هنا إنني شاهدت العرض مرتين. الأولى كانت في بغداد العام 2011 عندما قدم كأطروحة تخرج للمخرج في أكاديمية الفنون الجميلة. والثانية في مهرجان مسرحي عربي في عمان العام 2012. ولقد وجدت بين العرضين مسافة شاسعة. والسؤال هنا: ما الذي حصل بين العرضين؟ أعتقد أن العرض الأول لم يتعد حدود المخيال الطلابي الحائر. بينما العرض الثاني دخل في خيالات المحترف. كان العرض الأول خاليا من المعنى غارقا في التهويمات البصرية، بينما الثاني يصوغ لنفسه سياقا محكما. أو بنية درامية واضحة المعالم من حيث عناصر العرض المسرحي.

هذه المقاربة، ولا أقول المقارنة، بين العرضين تكشف، لي على الأقل، عن بروز مخرج مسرحي نابه، لا يرضى بما يقدم. وعلة المخرج المسرحي، وبالخصوص شبابه، في أنهم يقنعون بما قدموا، بل ويغالون في تمجيد ذواتهم على الرغم من أن خطوتهم لم تكن سوى الأولى.

علاء قحطان في العرض يريد تجاوز نفسه، ومن له القدرة على إثبات ذلك فمن المؤكد أن أمامه مهاما أكبر تتمثل بوضع حجر جديد في مسرح بلده.

عرض «جلسة سرية» يقدم لنا مخرجا مسرحيا جديدا، أبرز ما يميزه هو احترام عين المتلقي وعقله أيضا. مخرج قادر على حبك عرض مسرحي يستفز المشاهد ويدفعه دفعا للمشاركة في إنتاج معناه علاوة على الاستمتاع بدقائقه. وبلا استمتاع يصبح العرض بروفة مملة يقودها كهول بلا خبرة.

يهمني أن أنهي الورقة بالثناء على جهود باقي المشاركين في العرض الفنانين بشار عصام وصباح رحيمة وقحطان زغير.

منها أعمال شكسبير وبريشت.. وتراثنا العربي حافل بها

الحكاية الشعبية في المسرح

ينفر معظم المشتغلين في المسرح - لاسيما الأكاديميون من مخرجينا العرب - من كلمة «شعبي» في تناولهم للنصوص المسرحية المكتوبة باللهجة العامية، وذلك بسبب الخلط ما بين كلمة شعبي وما تراكم في ذاكرتنا من العروض الترفيهية - التي يطلق عليها خطأ العروض التجارية - التي تسود مسارحنا العربية والتي يعتبرها البعض مسرحيات شعبية وذلك لما جنحت إليه تلك العروض من إسفاف واستهتار بذائقة المشاهد، كذلك لتدني الوعي في المجتمعات التي ساد فيها هذا النوع من العروض والتي يظن القائمون عليها أن الترفيه يعني الكوميديا الخاوية من أي أثر علمي في العملية المسرحية.
موضوعنا هذا يسلط الضوء على «المسرح الشعبي» بمعناه الحقيقي النابع من مكونات وتراكمات وموروث أي مجتمع أو فئة من النّاس.

رسول الصغير
ناقد مسرحي - هولندا


فرقة بيت برنالدا الهولندية

لعل أبسط دليل أستدل به في هذا الصدد هو مجمل كتابات شكسبير فلو عدنا إلى النصوص الشكسبيرية وتأملناها لوجدنا أن معظمها نصوص شعبية أي أنه اعتمد في نسجها على حكايات شعبية من موروث الشعوب، وكثيرا ما وجد بعض النقاد المقارنين أن هناك شبها كبيرا في المتن الحكائي لنصوص شكسبير وألف ليلة وليلة وكذلك الكاتب الألماني بريشت، وهكذا بالنسبة لكثير من النصوص العملاقة التي يعتبرها مسرحيونا العرب مراجع لهم، هي في الحقيقة نصوص شعبية، لأن الحكاية الشعبية هي السند الحقيقي والمؤثر في العرض المسرحي، لذا نجد أن النصوص العالمية المكتوبة باللهجة المحلية من وجهة نظرنا هنا في الوطن العربي هي ذاتها نصوص شعبية في مكان كتابتها، فأوبرا القروش الثلاثة لبريشت هي حكاية شعبية بالنسبة للمجتمع الأوروبي أو الألماني تحديدا، وعطيل شكسبير هي حكاية شعبية بالنسبة للإنجليز، لكن هذا التناول والتطور في المتن القصصي هو الذي جعل تلك الحكاية تمتلك الخلود إلى وقتنا هذا.
لذا فالمعنى السائد والتسميات التي نطلقها على النماذج المقدمة في المسرح العربي تحت مسمياتها بحاجة إلى التأمل والتصنيف. فقد فرقنا بقصد أو من دون قصد ما بين مسرحين غير معلومي الملامح وأسمينا الأول بالجاد والثاني غير الجاد وأطلقنا على العروض الترفيهية مسرحيات «شعبية» ربما لكونها تعرض أمام جمهور، أو لأنها تتحدث لهجة عامة الناس فاعتقد البعض أنها تستحق كلمة عرض مسرحي شعبي!
وأطلق على العروض الجادة تلك الصفة، كونها باللغة العربية الفصحى، أو أكاديمية إذ كان صناعها - خاصة مخرجها - من خريجي المعاهد المسرحية، وبالطبع فإن التسميتين غير واضحتي الملامح وبظني لا علاقة لهاتين التسميتين بالعملية المسرحية إلا في منطقتنا العربية، فالمسرح العربي يفتقر إلى التصنيف الدقيق لأن معظم مسارحنا، للأسف، تسير بلا قواعد علمية، بل تسيرها عشوائيات فردية غير مدونة.
وللأسف لامتزاج الأشياء في مجتمعنا العربي ببعضها فقد نال المسرح ما ناله من انعكاسات الواقع عليه، فالمسرح ولد حرا في الساحات العامة عند رواد الحرية اليونانيين القدماء ونال استقلاله منذ الولادة لذا ظل يتراكم في انفلاتاته التي أسست كل اكتشافاته على مر السنين وأفرز هذا النوع من

المسرح الذي نطلق عليه المسرح الغربي والذي مازلنا نضعه نصب أعيننا في تباهينا بنتاجاته الفنية الرائعة، وللأسف مازال معظم مسرحيينا يعتبرون العرض الهدف المرتجى، ذلك لأن نمو المسرح هناك كان طبيعيا وتراكميا مثمرا وهكذا ظل مخرجونا العرب لليوم يقدمون لنا النصوص المسرحية العالمية لمناقشة واقعنا ومشاكلنا وكأننا بلا تاريخ حكائي، على رغم أن العرب أهل القص، لكن هاجس الشعبي ظل يخيف المخرجين الحالمين بعروض مسرحية راقية.

ربما كانت هناك مشكلة حقيقية هي أن المسرح - كما أسلفت - ولد وعاش ولا يمكن أن يعيش إلا بالحرية وفي مجتمعنا العربي لم تكن الحرية متاحة أبدا لا سياسيا ولا ثقافيا ولا دينيا والمسرح هو فن الانفلات وأقصد هنا الانفلات الإبداعي العلمي.

تراثنا العربي ويومياتنا العربية حافلة بالقصص والحكايات الشعبية ومخزوننا العربي فيه من الكم الهائل من الحكايات أكثر بكثير من مخزوننا النفطي إذا جاز لي التعبير لكننا أيضا وهذه الحكايات فقط بحاجة إلى أن تصاغ للمشاهد بعين وعقلية تحمل ملامح الذائقة الإبداعية للمخرج المفترض ونحن كمسرحيين عرب نتحمل وزر هذا الخلل لأن بعضنا لا يمكنه أن يمنح الحرية للنص المسرحي على رغم أنه ينادي بحرية الكتابة فقد ساد نوع من الاعتقاد ان المسرح هو السياسة وكل ما لا يتناول السياسة فهو نص عادي، وهذا ليس سببا علميا بل سبب نفسي لتأثير السياسة في حياتنا وربطنا - من دون قصد ربما - السياسة بالمسرح كما ربط رجل الدين السياسة بالدين لذا لا بد أن يكون المنتج غير واضح المعالم، هذا مثال سقته كي أوضح أن المسرح حياة والحياة أوسع من السياسة فللسياسي المنصة والخطب وللمسرح المتعة والجمال وهو حاوي كل ما تريده الحياة وتحاكيه من دون تبويب أو مباشرة فهل يمكن أن نقول إن مسرحية «الخادمتان» على سبيل المثال لجان جنيه أنها غير سياسية مثلا أو غير اجتماعية أو لا تتناول قيم الأخلاق والعدالة الاجتماعية والمؤامرات والجريمة وكل ذلك الثراء المتناغم..؟!

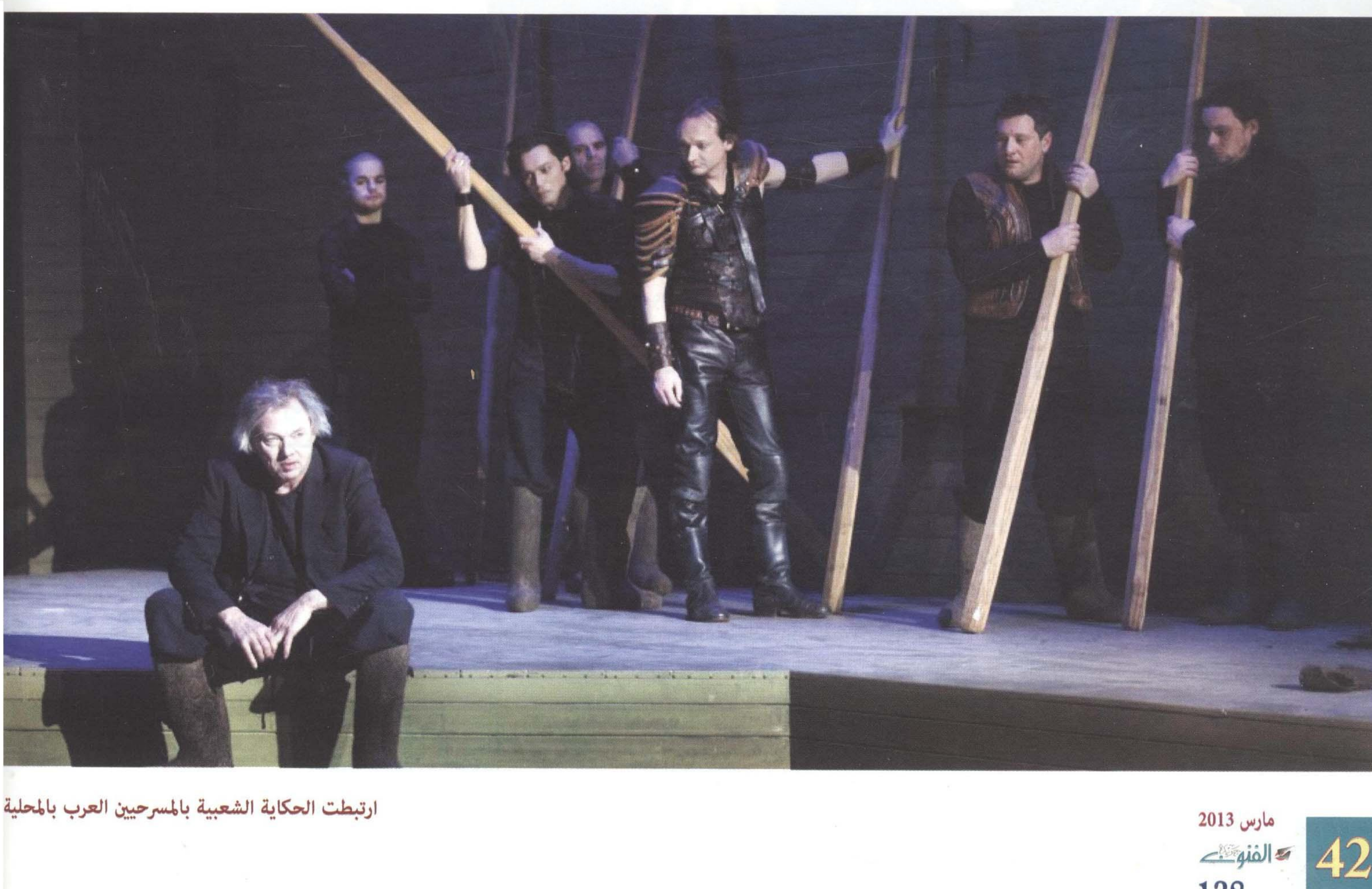
المسرح في غاية الحساسية في تناول الأشياء لذا قصر كاتبنا المسرحي ومخرجنا المسرحي العربي كثيرا في إيجاد مناطق العزل والتقسيم لانعكاسات الواقع العربي الذي لم يعرف الاستقرار منذ زمن طويل.. إذن الحكاية الشعبية هي من دعائم النص وهي من أقوى عناصر العرض المسرحي كونها خبرة أجيال وكونها وصلت إلينا بالتأكيد ستصل إلى أي مشاهد لأن الشعوب تقرأ بعضها البعض لكننا لا نعطيها هذه الفرصة.

في العراق مثلا عندما عاد المخرج المسرحي العراقي قاسم محمد من دراسته في موسكو لم يعد بالمسرح الروسي للمشاهد العراقي بل يعتبر قاسم من مؤسسي المسرح الشعبي في العراق ومن المفارقة أن قاسم قدم نصوصا تاريخية لحكايات شعبية بلغة عربية فصحى، ومن أهم النماذج التي قدمها، مسرحية، رسالة الطير.

قدم قاسم مسرحية رسالة الطير وقد عرضت تجاريا «بيع تذاكر»، ولم تكن الدعوة عامة كما اعتدنا في ما نسميه العروض الجادة. وقد لاقت المسرحية إقبالا كبيرا من المشاهدين ورسالة الطير هي مجموعة حكايات شعبية من المخزون التراثي العربي أخذها وأعاد إنتاجها إبداعيا وقدمها كعرض مسرحي قابل للجذب لأن الإطار الفني الرفيع والنسج الإبداعي لشكل العرض المقدم الذي نجح في مخيلة المخرج الكبير قاسم محمد جعل من هذه الحكايات الشعبية عامل متعة وشد للمشاهد وبذلك استطاع أن يقدم لنا عرضا يقترب من الطابع الشكسبيري لأن الاثنين اعتمدا حكايات شعبية أيضا في تناول العرض المسرحي.

الحكاية الشعبية نابعة من الناس فأين الخشية من تناولها لو أخذنا أي بلد من البلدان العربية وجلسنا مع واحد من كبار السن ليقص علينا حكايته لخرجنا بعروض مدهشه لأن منطقتنا العربية زاخرة بالمنتج الحكائي. لكن كما أسلفت موقف المسرحي العربي الملتبس من الحكاية الشعبية جعلها مادة مربحة للقائمين على العروض الترفيهية، وبذلك خسرنا جمهورا واسعا مع تراكم السنين واليوم لو ذهبنا لقطع تذكرة لأي عرض ترفيهي يصفه مسرحيونا بالهابط لاحتجنا إلى أيام كي يأتي دورنا في المشاهدة، ولو ذهبنا إلى أي عرض من العروض التي نسميها جادة أو هادفة أو أكاديمية أو ملتزمة لوجدنا نصف القاعة فارغا والنصف الآخر مجموعة من الشعراء والرسامين والفنانين وبعض الأصدقاء بينما في إنجلترا تجد أن العروض المسرحية بكل مسمياتها لها جمهورها الخاص.... وذلك لأننا نفتقد ذلك التأسيس التراكمي في منطقتنا العربية.

كذلك ارتبطت الحكاية الشعبية عند مسرحيينا بالمحلية وفي اعتقادي أن المسرح هو فن عالمي



ارتبطت الحكاية الشعبية بالمسرحيين العرب بالمحلية



مسرحية «عرس الدم»

يحمل معظم العناصر المتفق عليها عالميا. باستثناء اللغة التي نعني بها النص، في العرض المسرحي. والنص هو واحد من عناصر العرض المسرحي وليس كل العناصر. والمحلي من وجهة نظري هو حس العرض أو حساسيته وتفرده، أي بمعنى أننا كلما ركزنا على أدواتنا المحلية أصبحت عالمية وليس الاستيراد هو الحل، فالاستيراد قد يجلب لنا الأطر لكن الروح هي نتاجنا.

وقد أبدعت مجموعة غير قليلة من المسرحيين العرب الذين انتهجوا هذا المبدأ، أي التركيز على المحلية بتحقيق نجاحات كثيرة في هذا الميدان ولعل ذاكرتنا المسرحية تعج بالعروض التي اعتمدت محليتنا وحكايتنا بل مازلنا نستذكرها بين الفينة والأخرى فقد حققت مسرحية رحلة حنظلة من اليقظة إلى الغفلة لفرقة المسرح العربي الكويتية في الثمانينيات حضورا كبيرا لما تميزت به من متعة فنية مصنوعة بإتقان لذا الحكاية الشعبية هي ليست المشكلة أبدا بل هي جواز العبور للحالمين بالعالمية وليس العكس.

حاول بعض المسرحيين المبتعثين للخارج نسج التجارب الغربية والعودة بها إلى بلدانهم لكن التجربة فشلت بامتياز إلا بعض الاستثناءات التي تشمل من جاء لنا بنوع خاص لم يصلنا من المسرح، وأقصد مثلا الفنان الكبير صلاح القصب الذي أسس لمسرح الصورة عندما قتلت السياسة الكلمة لاذ بالصوره للتعبير لكنه أيضا اعتمد في كل عروضه على حكايات شعبية وإن لم يقرها.

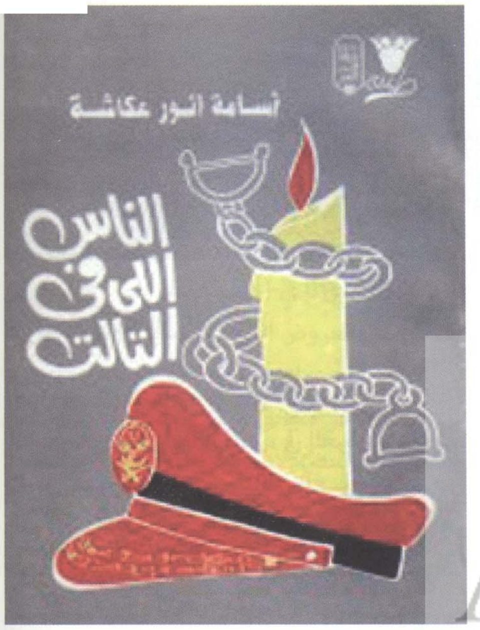
العرض المسرح هو عملية استدراج والحكاية الشعبية عنصر من عناصر هذا الاستدراج إذا ما استخدمت بحساسية الفنان المبدع لذلك هي العمود الأقوى للمنتج المسرحي وهي العالمية في حد ذاتها وآن الأوان كي ننتبه إلى هذا الخزين الكبير ونعيد صياغة إنتاجه مرات ومرات كي نعبر من ملامحنا الحقيقية.

في أحد العروض المسرحية التي قدمتها في بلجيكا وكانت عبارة عن مقاطع لجلجامش كانت ضمن مهرجان مسرحي في مدينة إنتفيربن استخدمت نوعا من أنواع الغناء الجنوبي في العراق في أحد مشاهد المسرحية، وكان هناك نقاش بيني وبين بعض الأصدقاء المسرحيين المحبين لي، تركز النقاش حول إمكانية تسويق هذا النوع من الفن لجمهور لا يعرف عنه أي شيء، جمهور معتاد على موسيقاه التي غزتنا منذ زمن بعيد، وكنت أعتقد تماما أن العملية معكوسة وأن العرض المسرحي لا يقسم حسب الشهية والمكان والأجواء والجمهور، وإنما العرض المسرحي يمثل متعة متاحة للكل لأنه عام وليس خاصا كذلك أصر الناقد ياسين النصير على أن الهوية الحقيقية هي للعرض المسرحي عامة وليست خاصة بفئة ما، إن النقاشات التي جرت صبت جميعا لصالح استخدام المورث المحلي أو الشعبي في العرض المسرحي. وهو مهم جدا ويساعد في تعزيز عمومية العرض وليس خصوصيته ومحدوديته كما يتخوف البعض، فإذا كان العرض قادرا على توظيف مفرداته الخاصة توظيفا واقعيا إبداعيا يحمل المتعة والدهشة وغير المتوقع، صار العرض عاما وعالميا وشعبيا، وهكذا شكلت هذه الاستعارة قوة مضافة للعرض واستقبلها الجمهور كعنصر من عناصر العرض، وهذا ينطبق أيضا على بعض العروض التي قدمتها من خلال تجربتي على المسرح الهولندي في بعض العروض كمسرحية «ليلة الوفاة» المعدة عن مسرحية لغة الجبل لهارولد بنتر والتي ضمنتها مجموعة حكايات شعبية وتعاملت بها مع الجمهور الهولندي هناك تماما كما قدمت عرضا بعنوان «فاقد الصلاحية» للكاتب الهولندي خرت تايس، والمسرحية كانت عبارة عن حكاية تخص المجتمع الهولندي وأزعم أنها ايضا حكاية شعبية هولندية ولم يكن هناك أي تصنيف للعروض سوى أنها عروض مسرحية وحسب، لأن اشتراطات العرض المسرحي عندما تتوافر لا يبقى هناك ما نخاف عليه، ويبعد تماما عن التصنيفات التي ورثناها خطأ في تقاليدنا المسرحية العربية.

المشكلة إذن هي ليست في الشعبي أو الفصحى أو العالمي أو المحلي فنحن الذين نطلق على المخرج الأمريكي مثلا مخرجا عالميا لكنه من وجهة نظر الأمريكان هو مخرج محلي، فالالتباس هنا وارد لكن العرض المسرحي هو بالنتيجة عرض مسرحي فحسب. الخلل في اعتقادي ليس في شكل أو نوع العرض لكنه في نوعية المخرجين، فهناك مخرجون هواة وهناك أنصاف هواة وهناك مخرجون موهوبون وهناك مخرجون أكاديميون لكن غير موهوبين وهناك موهوبون غير أكاديميين والعلة تكمن هنا. المسرح العربي بحاجة إلى عملية تنظيم فقط عندها سيبقى العرض الناجح والذي يطلبه الجمهور هو العرض الممتع، والممتع فقط.

مسرحية كتبها أسامة أنور عكاشة وعانت كثيرا مع الرقابة

«الناس اللي في الثالث».. صرخة في وجه القهر والطغيان



لا أنكر أن رحيل الكاتب الكبير أسامة أنور عكاشة دفعني إلى البحث عن مختلف إبداعاته، لا سيما المسرحية والروائية، وباءت كل محاولاتي بالفشل تقريبا، في حين لا تتوقف فضائياتنا العربية عن قصفنا بعروض مسرحية سمجة، يتقافز فيها المهرجون على خشبة المسرح، وعلى رغم الشهرة الكاسحة التي حققها عكاشة في الدراما التلفزيونية، لم تلق أعماله المسرحية والسينمائية وحتى الأدبية النجاح الساحق نفسه لمسلسلاته التلفزيونية، وقد عبر أسامة عن حبه - مبكرا - لأبي الفنون، وأيضا للإسكندرية التي هام بها في مسلسل «طيور الصيف»، في حين لم يكتب سوى ست مسرحيات، وهي: «القانون وسيادته»، «البحر بيضحك ليه»، «الناس اللي في الثالث»، «في عز الظهر»، «ليلة 14»، «أولاد الذين».

هشام بنشاوي
كاتب وناقد - المغرب

لم أجد سوى نسخة وحيدة ونادرة منقولة عن إحدى الفضائيات، وأجلت مشاهدتها أكثر من مرة، وتفاقمت كآبتي بعد أن انتهيت من مشاهدة العمل، وتحضير مسودة هذه الورقة، بعد متابعة العمل على مرحلتين، فقد كنت مضطرا إلى ترك فسحة زمنية. ربما بسبب جدية المسرحية وغياب ذلك التشويق المعهود لدى عكاشة، مما يجعلك تحس ببعض الملل وفقدان الحماس، بينما وجدتني أنهي مشاهدة أكثر من ثلثي حلقات مسلسل «الشهد والدموع» في أقل من أربعة أيام، بعد تنزيلها من أحد المواقع، لأتخلص من أسر إحدى الفضائيات المصرية، التي أعادت عرضه بُعَيد رحيله، على رغم أنني سبق أن شاهدته قبل سنوات، لكن أعماله تتميز بكونها تجعلك تكتشف في كل مرة شيئا لم تنتبه إليه من قبل (بخلاف باقي المسلسلات السطحية)، فضلا عن كون هذا المسلسل كان سبب شهرته.

ما أحبطني أنني فوجئت بأن هذه المسرحية عرضت في العام 2001، وأيضا استحالة العثور على صور تخدم الموضوع، ووجدتني أتساءل: هل ضاع كل هذا الجهد هباء، ومنذ أكثر من شهر، وأنا أخطط للكتابة عن مسرح عكاشة؟ من سيهتم بمادة عن عمل فني قديم، وأغلب الصحف والمجلات تعطي الأولوية للأعمال الجديدة، حتى لو كانت نقدا قاسيا لفيلم تافه لمطرب أكثر تفاهة، بدل تجاهلهما معا، تضاعفت كآبتي أيضا، بعد إسدال الستار على المراثي الكريهة. نسي الجميع أسامة أنور عكاشة، وعادوا إلى تعاليهم وتجاهلهم، كما كانوا يفعلون من قبل، من دون حتى أن يعبروا عن امتنانهم لعزرائيل الذي ألهمهم - حينئذ - مواد جديدة لا تستحق أي عناء لأعمدتهم الصحافية، فتخلوا عن كبريائهم وثقافتهم النخبوية، واعترفوا بأن أعماله - وحدها - كانت تشدهم لمتابعة المسلسلات. إلى متى لا نعترف بالإبداع والمبدع إلا بعد رحيله، فنتسابق إلى كتابة المراثي، بل ونتاجر بموتهم؟

أحدهم كتب في مقاله الرثائي موضحا أن سبب خلافه مع «صديقه» الكاتب الراحل، هو رغبته في أن يتفرغ للكتابة التلفزيونية. وهل هناك صديق يطلب من صديقه، على صفحات الجرائد أن يتوقف عن الكتابة في الصحف؟

للإشارة، سبق أن نبهت كاتبنا الكبير - في اتصال هاتفي - إلى أنني أفضل أن أقرأه ناقدا فنيا وساردا، في إشارة إلى مقالاته بجريدة «الوفد»، وجاءني رده اللبق: «المقال السياسي أدب أيضا»، ولم ينزعج حين لمحت إلى أنني لم أقرأ بعد أي فصل من روايته «شق النهار»، مؤكدا أنني أقوم بتجميع فصولها، التي كانت تنشر متسلسلة على صفحات «الأهرام»، ولم يكن قد انتهى من كتابتها، فنبهني إلى أنه يستحسن قراءتها كاملة.

بعد إخفاق تجربتي «القانون وسيادته» و«البحر بيضحك ليه» هجر أسامة المسرح، وعند تولي الفنان محمد الحديني رئاسة المسرح القومي، طلب منه الكتابة للمسرح، فكتب «الناس اللي في الثالث»، لكن الرقابة رفضت المسرحية بسبب

جرأتها السياسية، مما جعله يطبعها، ويشير في مقدمتها إلى رفض الرقابة لها، وبعد أن صار الحديني مدير البيت الفني للمسرح، طلب منه المسرحية، واقترح تغيير نهايتها، وقدمها للرقيب علي أبو شادي، الذي وافق عليها، وأخرجها محمد عمر، وكانت البطولة للفنانة سميحة أيوب، توفيق رشوان، وفاروق الفيشاوي.

تبدأ المسرحية في ليلة زفاف الابن البكر سعيد (صلاح رشوان) في شقة بالدور الثالث مطلة على تمثال رمسيس. تحدث الأم وداد (سميحة أيوب) ابنتها رباب عن حفل زفاف أخيها، الذي لم تحضره الأخت، لأنها لا تملك فستان سهرة. ثم يظهر صديق الأب الراحل، العم مهيب (توفيق رشوان) بملابس متحفية، فيسأله الابن الأصغر المقعد: أهذه بذلة غطس؟ ويرد بأنها «بذلة الفرح» التي لم يلبسها منذ خمسة وأربعين عاما، ويختفي عند سماع صوت السيدة وداد، التي ستتحدث بلوعة عن ابنها العريس، وفرحته المنطفئة منذ زمن، والعروس التي تبدو وكأنها تتصدق عليه بالزواج، على رغم قصة الحب القديم بينهما، وتأجيلهما مشروع الزواج بسبب السياسة التي ابتلعتهما، تذبل الفرحة ويشيخ قبل الثلاثين، ويتزوج بعد الأربعين، ويبدو لها كما رأته في حفل الزفاف «عجوزا يستعير الفرح لليلة واحدة»، وتنهمر دموع الأم، وفي حديثها مع الابن الأصغر هاني، تشير إلى أنها لم تجد جوابا، عند سؤال أهل العروس عن إخوة العريس: «ماذا أقول لهم؟ الأخت عانس معقدة، ولم تأت لأنها لا تملك فستان سهرة. وابن غائب، لم يرسل منذ ثلاثة أشهر أي رسالة، والثالث مربوط إلى كرسي..»، تصمت وتسارع بالاعتذار لابنها.

وعند محاولة العم مهيب تقديم هديته للعريس تتشاءم العروس منها، وكانت أزرار قميص ذهبية، لم يقدمها لعروسه، ليلة زفافه الذي لم يتم، فخبأها.. تصرخ فيه الأم أن يأخذ أزراره ويذهب إلى غرفته، ويعتذر بأنه كبر ولم يعد يعرف ما يقول، ويسأله مرة أخرى: ألن تأخذ الأزرار؟ ينسحب منكسرا، وينادي عليه سعيد ويقبل منه الهدية.

تخفت الإضاءة، وأفراد الأسرة يغادرون في اتجاه غرفهم، ويسمع جرس الباب، تصرخ الخادمة وسيلة: إنه وحيد (فاروق الفيشاوي)، الذي يطل وهو يصرخ مبتهجا، وفي حديثه مع أمه، يلوح له الوضع محرجا، بعد أن قرر الاستقرار نهائيا، وقد استحوذ سعيد على الغرفة الكبرى، يفكر في حالة زواجه.. في أخذ غرفة أخته وأمه. يسألها: لماذا تبقى الغرفة الأخرى مؤجرة؟ ويصر وحيد على أن يغادر الأخ سعيد والعم مهيب البيت. ثم يسمع طرقا قويا على الباب، ويجتاح رجال المخابرات وقوات الأمن المركزي البيت، ويمتد هذا الاجتياح البريختي حتى خارج خشبة المسرح، كما لو أن الجمهور قادوهم أيضا.

يخبرهم الضابط (سامي العدل) أنهم يبحثون عن إرهابي خطير، وأنهم بصدد تأمين الموكب الرسمي. يقبل أحد المخبرين حاملا بعض الثياب فتعترض الأم على تفتيش أغراضهم، ويمنعه سعيد من دخول غرفته، مشيرا إلى انتهاكهم لخصوصياتهم، فيرد الضابط أن شقتهم في موقع استراتيجي بالنسبة للموكب، وأيضا على ارتفاع مثالي لتنفيذ أي محاولة إرهابية، وما يورط الأسرة العثور على مسدس من دون ترخيص للأب الفدائي، وحين تري الأم الضابط قلادة، يتساءل هازئا: هل كان يلعب في الدورة الأفريقية؟ يتعمد إسقاطها، يقوم بتقديم العزاء لهم فردا فردا، ويدوس على باقة الورد، بعد رميها قائلا: «هذا ما ترك لكم». ومن عمق الخشبة يعلو هتاف: «الزعيم هو الشعب»، ويسخر الضابط من لحظة يكون فيها الكل واحدا مثلما قال توفيق الحكيم (لم يذكر الحكيم، إنما أشار إليه بعبارة صاحب عودة الروح أو عودة الوعي)، الذي تنبأ أن الزعيم الحقيقي هو من تصنعه أحلام شعبه. يعلو الهتاف مرة أخرى: الزعيم هو الشعب، ويسترسل الضابط قائلا: «لهذا فحمايته واجب مقدس وليس مهما ما هو ثمن الحماية، لأنه ليس فردا مثل أي فرد من الملايين. ثمن الحماية يمكن أن يكون مصالح ناس عادية، ألسنتهم، أقلامهم، حياتهم نفسها. المهم هي الغاية العظمى والهدف الأسمى، ونفديه بالروح، بالدم، بالآهات، بالنظرات، بالصمت الرهيب!»، ثم تنتشر قوات الأمن في أرجاء البيت المظلم، وتجدر الإشارة إلى أنه سبق لأسامة أنور عكاشة تناول مفهوم المستبد العادل من خلال شخصية العم الجبار (محمود مرسي) في مسلسل «عصفور النار»، ولم يقدم صاحب «ليالي الحلمية» العم كشخصية شريرة مستبدة، كما في بعض الأعمال الساذجة، بل تطرق في حوار بين ابني العم (فردوس عبدالحميد ومحمود الجندي) إلى علاقة الحب بالخوف والاحترام.

في المشهد التالي، يبدأ استجواب سعيد في غرفته، ويتطرق الضابط المحقق إلى ماضيه السياسي، يتهمه أنه شيوعي بدليل اشتراكه في تظاهرات 1972، وفي «انتفاضة الحرامية» (كما سماها الرئيس السادات، وقد كتب عنها عكاشة فيلم «الهجامة» (بطولة ليلى علوي وهشام سليم)، ويرد سعيد أن محكمة أمن الدولة برأته، وجاء في حيثيات الحكم أنها «لم تكن انتفاضة حرامية، كانت انتفاضة شعبية». يعقب الضابط أن كلمة «شعبية» كلام الشيوعيين، فيجيبه أنه لم تعد هناك شيوعية، ودول المعسكر الشرقي انتهت، ويشير إلى اعتزاله العمل السياسي، بعد العام 1977، لتحمله مسؤولية الأسرة بعد وفاة والده، ولأنهم جعلوه يكره السياسة. وبخبث يبدأ الضابط الآخر (سامي العدل) النبش في علاقة

يعد النص البطل الرئيس للعمل الفني، وقد لعبت الإضاءة - من خلال التعتيم والإظلام - وكذلك المؤثرات الصوتية دورا كبيرا في التعبير الانفعالي/ الدرامي


رشوان توفيق وصلاح رشوان في مشهد من المسرحية

العروس السابقة بزميلها في العمل، الذي كانت مخطوبة له، يرد سعيد أنه كان على علم بذلك، فيدعي أن زواجهما، الذي تأجل من قبل قد يكون مجرد غطاء للعملية الإرهابية، لاسيما أن سعيد يعلم أن تلك الصلة تجاوزت الخطوبة، ويخرج من جيبه ورقة كتب عليها عنوان شقة مفروشة كانت العروس تتردد عليها مع خطيبها السابق، فتسارع إلى انتشال الورقة التي سقطت أرضا، كمحاولة يائسة لإنقاذ شرفها.

وعند التحقيق مع سعيد ورباب، يفجر الضابط مفاجأة أخرى، موقعا بين الأخوين، كما فعل مع العريسين. لقد استولى سعيد على مدخرات خطيب أخته، عن طريق الاحتيال، من أجل الهجرة إلى الخليج. ويرسم ظهور العم مهيب (توفيق رشوان) لوحة تراجيدية مؤثرة، فهذا العجوز الذي رأيناه في بداية المسرحية بلا شخصية، يعترف أنه طلق السياسة، تاركا لهم الملعب، مكتفيا بالفرجة من المدرجات، ويتذكر - بحسرة - وفاة العروس ليلة الزفاف، بعد محاولتها التصدي لمن ألقوا عليه القبض. ومرة أخرى، ويحاول الضابط الإيقاع بين الأم والعم مهيب، مستغلا حب وحيد المفرط لأبيه، وكراهيته لصديق والده، الذي يتوهم أنه يريد احتلال مكان أبيه، وكذلك يفضح تواطؤ الأم والعم مهيب وتسترهما على حقيقة كون وسيلة أختا غير شقيقة لأبنائها، عوملت كخادمة، ويتجه الضابط إلى هاني المقعد، ويتهمه بأنه الإرهابي متخفيا في شخصية الشاب المقعد، يأمره بالوقوف وهو يهدده بإطلاق النار، فتظلم الخشبة وتسدل الستارة على المشهد الثاني.

ويظهر في بداية المشهد الثالث العم مهيب محتجزا خلف ما يشبه قفص الاتهام، بعد إطلاقه النار على «الخوف الذي بداخلهم» بتعبيره، ويتوجه للمشاهدين ناصحا إياهم بألا يفعلوا مثله.. يكتفون بالتفرج من المدرجات أربعين سنة، ثم يرمون طوبة في الملعب، بل يدعوهم إلى النزول إلى الملعب وجعل الفاعلين يتفرجون.

وعند التحقيق مع سعيد، يقترح عليه العمل معهم، فيرفض مشيرا إلى أن «مبدأ الحفاظ على الأمن، وفي كل دول العالم الثالث.. بلاد الجنرالات والعساكر يتحول إلى سبب لإرهاب الشعوب»، ويؤكد أنه رفض كل عروض المنظمات، لأنه يكره السياسة منذ أن رأى - وهو طفل - والده يجره رجال الأمن وهو مخضب بالدم.. مما جعله يكره السياسة والعساكر. ويدخل الضابط المساعد، ويبلغ رئيسه أنه تم تمشيط المكان وتفتيش كل البيوت، والنتيجة سلبية، ويحاول الضابط الإيقاع بوحيد لفبركة «قضية» جديدة، وذلك بالإبلاغ عن العم مهيب وأخيه سعيد.. يثور وحيد، ويطرده من البيت. يشهر الضابط المسدس في وجهه، ويطلب وحيد منه إطلاق رصاصة الرحمة، ليتطهر من حياته، التي بدأها بالاستيلاء على نصيب إخوته من الميراث، ثم خطيب أخته، وبعدها استولى على مدخرات المصريين المهاجرين.

لاحقا يغادر وحيد البيت، ثم تحمل رباب حقيبتها، متجهة إلى بيت خطيبها، لتعرض عليه أن يتزوجها، فتعاتبها الأم المتمسكة بالمظاهر الاجتماعية، وترد البنت أنهم رأوا أنفسهم الليلة بلا مساحيق ولا ستائر، ثم يخرج العريسان من غرفتهما، وينتهي شجارهما بالطلاق، وتتذمر الأم وداد مستاءة من تعرية بيتها، ويشير سعيد إلى أن كل البيوت المجاورة جرى تفتيشها، وهناك من يغادرون حاملين حقائبهم.

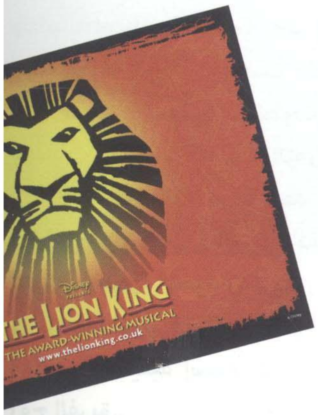
ويسمع قرع شديد على الباب، ويدخل العساكر مسلحين، وتلفق لهاني الشاب المقعد الرقيق المحب للشعر والغناء تهمة ملكية مدفع رشاش جلبوه معهم.. وتطلب منه الأم أن يغني، حتى يعرف أي صوت الأعلى: الناس أم الرصاص؟ وتختم المسرحية بمشهد خارجي، يظهر فيه الكاتب الكبير أسامة أنور عكاشة جالسا إلى مكتبه، ليتلو الكلمة الأخيرة للمسرحية قائلا: «هكذا قالتها السيدة، وهي تواجه الرصاص: سيعلمون جميعا أن كرامة الناس وعزة أنفسهم، أقوى من أن يخترقها الرصاص».

، كما شكل الديكور شبه الثابت معادلا جماليا للواقع السكوني الكسيح والانهزامية والسلبية، متضافرا - الديكور - مع اليأس وشيخوخة الأمل وموت الأحلام (من خلال شخصية العم مهيب)، وهو ما يتطلب جيلا جديدا وأحلاما جديدة وسواعد قادرة على التغيير، حتى لا يبقى المستقبل غامضا، مع وجود جيل نقي، غير مهموم (غير ملوث) باللهاث وراء حطام الدنيا، وعاجز عن الفعل، تماما مثل هاني المقعد.. لهذا جاءت مسرحية «الناس اللي في الثالث» صرخة في وجه الطغاة ودعوة إلى التحرر.. ولهذا السبب عانت من تعنت الرقابة.

رفضت الرقابة في البداية المسرحية بسبب جرأتها السياسية


أسامة أنور عكاشة


سميحة أيوب وفاروق الفيشاوي في مشهد من المسرحية



الأنشطة المسرحية منذ نعومة الأظفار

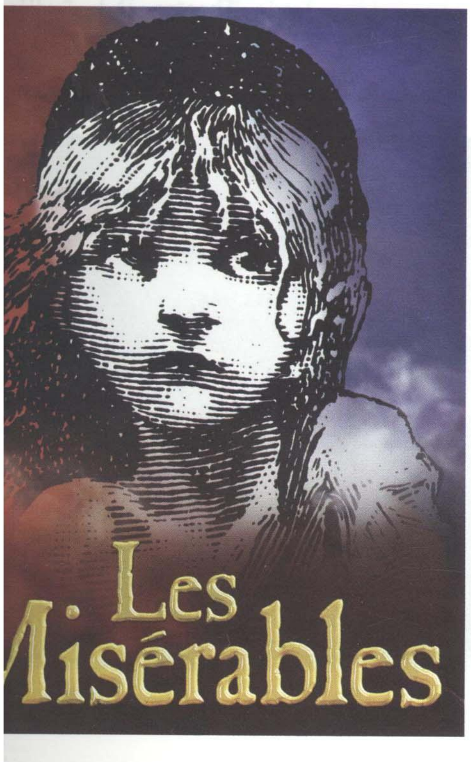
من شائع القول أن الألعاب الأولمبية ألعاب للجميع، وأنها عيد يشمل كل مجالات الحياة. وبالطبع فإن الأطفال ركن أساسي من هذا الجميع.. وإذا تجاوزنا الأطفال الذين يفوزون بميداليات في الألعاب الرسمية (15-16 سنة) وهم كثر بالذات في بعض الرياضات كألعاب الجمباز الفني، ومنهم في ألعاب لندن مثلا الليتوانية روثا ميلوتايد (15 سنة) الحائزة ميدالية ذهبية في سباحة 100م صدر، والأمريكية جابي دوجلاس (16 سنة) (ميداليتان ذهبيتان في الجمباز الفني)، لوجدنا ما نتغياه بين الأحداث الثقافية المصاحبة للألعاب الأولمبية، حيث يجري في إطارها "أسبوع الأطفال في مسارح ويست إند". وعلى رغم كلمة "أسبوع" الواردة في التسمية، فإن الأمر يمتد على مدى شهر كامل (من أول أغسطس 2012 حتى آخره)، كما أن هناك مقدمات وذيولا تحيط بهذا الشهر المسرحي الكريم، الذي تنظمه جمعية لندن المسرحية (SOLT) مع معظم مسارح ويست إند، ويقدم خلاله مجانا للأطفال (من 5-16سنة) تذاكر للعروض والأنشطة والأحداث المسرحية، في مخطط مقصود لجذبهم إلى العالم السحري للمسرح، وتوثيق علاقة المشاركة – وليس مجرد الفرجة – بينهم وبينه. وهذا المهرجان يقدم عشرات من الأنشطة والورش والأحداث، داخل عالم المسرح بدراماته وموسيقاه وتمثيله ورقصه، تجري في صحبة النجوم الكبار والمتخصصين في مختلف المجالات. وقد دخل "أسبوع الأطفال في مسارح ويست إند" ضمن برامج الأولمبياد الثقافية، وهو يحتفل بعامه الخامس عشر هذا الصيف.

منى خليل
ناقدة سينمائية - مصر

وتتجاوز العروض المتاحة للأطفال خلال هذا الشهر 40 عرضا مسرحيا مختلفة المشارب، لا يتجاوز الذي يرتبط فيها بالرياضة (بمناسبة الألعاب الأولمبية) الآحاد مثل عرض "عالم الرياضة" World of Sport الجذل المرح الذي تقدمه فرقة Art's Theatre مختصرا، وجلها من العروض الدرامية والموسيقية والراقصة، ومنها ما يعتمد على التراث الكلاسيكي العالمي مثل بؤساء فيكتور هيجو، وحلم ليلة صيف وتيمون الأثيني لوليام شكسبير، ومنها ما يعتمد على أعمال شهيرة مثل فيلم ديزني "الأسد الملك" وفيلم دريم وورك "شريك" و"الساحر أوز". ونؤكد هنا أن ما يقدم من عروض جديدة تعتمد على الأعمال السابقة، وليست هذه الأعمال ذاتها.. فعلى سبيل المثال تقدم فرقة Queen's Theatre بؤساء فيكتور هيجو في استعراض موسيقي مدهش وآسر، مخصص للأطفال في عمر 7 سنوات. كما أن فرقة Theatre Royal Drury Lane تقدم استعراض شريك الموسيقي وقوامه الشخصية التي حظيت بحب الناس من مختلف الأعمار معتمدة على فيلم دريم وورك الحائز الأوسكار، والذي قلب عالم الحكايات الخيالية رأسا على عقب.

تجاوز الاستمتاع باللهو

وعادة ما يصاحب العروض السابقة أنشطة يشارك فيها الأطفال، ولا تقتصر هذه الأنشطة على الحضور إلى Apollo Theatre بلعبهم المفضلة للمشاركة في عرض Dora The Explorer، للقاء دورا وأصدقائها ومشاركتهم اللهو بلعباتهم والاستمتاع بالوجبات السريعة، ذلك أنه يتبع معظم العروض ندوات يقدم فيها الأطفال ما يعن لهم من أسئلة، ليجيب عليها كبار النجوم (ممثلون وموسيقيون وراقصون و...) المتخصصين إجابات فنية تربوية ناجعة. ولا يقتصر الأمر بالطبع على هذا التوجه العام، فقد أقام Lyceum Theatre ورشة لعرائس



Lion King لمعرفة كيفية صنع العرائس والأقنعة التي حازت جوائز قيمة، ومعرفة الأسرار الكامنة وراء هذا العرض الفريد في إبداعيته.

ونظم Garrick Theatre بعد عرض Horrible Histories ورشة محّصت الحكايات المرعبة التي جاءت في العرض بما انطوت عليه من جرائم وعقابات عانى منها الناس في الزمن المشؤوم. وقدم Queen's Theatre ورشة بعد عرض "البؤساء" Les Misérables تناولت التقنيات التدريبية التي استخدمها المخرجان تريفور نن وجون كيرد في عرضهما الموسيقي الحائز كثيرا من الجوائز، مع التركيز على كيفية إسهام هذه التقنيات في خلق روح الفريق.

وقدمت فرقة Theatre Royal Drury Lane بعد عرض Shrek The Musical ورشة قدمها الفنانون المشاركون في العرض والأعضاء في إستديو الباليه بالمسرح حول كيفية إنجاز الفقرات الراقصة في العرض. كما قدم Palace Theatre بعد عرض Singin' In The Rain ورشة حول الصوتيات الموسيقية التي تضمنها العرض، إضافة إلى كيفية إنجاز حاملي المظلات الرقصات المبهرة.

وقدمت فرقة Criterion Theatre بعد عرض The 39 Steps، الذي يعتمد على عمل ألفريد هتشكوك المبهر، ورشة عن أسرار قيام 4 ممثلين بـ 139 دورا كوميديا مبهرا خلال 100 دقيقة.

وقدمت فرقة St Martin's Theatre ورشة تتاحت فيها تمحيص خلفيات عرض The Mouse-trap، الذي يحتفل بعيد ميلاده الستين! والمأخوذ عن قصة أجاثا كريستي الشهيرة. كما قدم مايكل بال أحد نجوم فرقة Adelphi Theatre ورشة عن بعض التأثيرات التي استخدمت في عرض Sweeney Todd بعد تقديم الفرقة له.

ونظمت فرقة Lyric Theatre ورشا مختلفة لتعليم الرقص للأطفال في أعمار متباينة، بعد تقديم عروض Thriller Live. وذلك إلى كثير من ورش الرقص والموسيقى التي نظمتها فرق مسرحية عديدة أخرى.

لقد اجتهدنا في بعض التفصيل حتى نبين الطيف الواسع للمهارات الفنية والوجدانية بل والاجتماعية التي تحاول الورش المختلفة تنميتها لدى الأطفال.

ورش درامية فريدة

هكذا، فبالإضافة إلى العروض المبهرة والأنشطة المصاحبة المتنوعة يقدم "أسبوع الأطفال في مسارح ويست إند" ورشا فريدة، تتيح الفرصة أمام الأطفال لاستطلاع عوالم المسرح المثيرة، واكتشاف ما يجري وراء ما يقدم على خشبة المسرح من مشاهد. ومعظم هذه الورش والعروض يشارك فيها الأطفال بالمجان، ويجري النص في كل منها على السن المناسب لمن يشارك فيها. وكل الورش محددة الأيام والساعات ويمكن الحجز لها عبر الإنترنت.

ومن الورش التي تستدعي تنويها خاصا ما نظمه الفنانون المحترفون في "مسرح الميديا" من دورات متعددة للأطفال من 5 - 8 سنوات، ومن 8 12- سنة، لتشجيع الأطفال على تطوير مهارات الأداء في مختلف الأنشطة المسرحية. وما نظمه "رويال كورت" للأطفال من 12 إلى 16 سنة لاستكشاف وممارسة تقنيات الكتابة والتمثيل الجديدة التي تستخدم في المسارح البريطانية الكبرى. والقراءات التي قدمها النجم الشهير مايكل موربرجو من رواية "حصان الحرب" War Horse وغيرها من الأعمال. واكتشاف خلفيات ووقائع إنجاز "حصان الحرب" و"الريح في الصفصاف" Wind In The Willows و"ولد كورام" Coram Boy وغيرها من الأعمال، حتى تعود سيرتها وهي تخلق حية بين يدي الأطفال، وذلك في صحبة المرشدين السياحيين للمسرح الوطني الإنجليزي.

وذلك إضافة إلى العروض التي قدمها مسرح "جلوب"، للأطفال من مختلف الأعمار، لمساعدتهم على استكشاف أعمال وليام شكسبير، أشهر كتاب المسرح في العالم، ومدينة لندن التي عاش فيها، عبر عروض حية، مصحوبة بارتداء الأزياء المعنية المميزة ومبارزات السيوف، والتحقيقات (العروض) الصحافية المطبوعة.

وكثيرا ما تتطرق هذه الأنشطة إلى أمور غير تقليدية مثل الورشة التي نظمتها "آكا" للأطفال في عمر 12- 16 سنة حول منهج تصميم بوسترات الدعاية للأعمال المسرحية، وكيفية إنجازها، والورشة التي نظمتها "دوينترز" للأطفال (15- 16 سنة) عن خبايا عمل أكبر مؤسسة بريطانية لتسويق الفنون، حول ترويج عمل درامي موسيقي جديد.

ولا يقتصر الأمر على العروض أو المؤسسات المسرحية البريطانية، فقد قدم "البيت النيجيري في لندن" مثلا، للأطفال من 5 إلى 8 سنوات، ورشة حكي أو محكى للقصص النيجيرية، التي يرويها كبار الفنانين بهدف الاستمتاع بالقصص النيجيرية التراثية. وورشة أخرى حول الموضة في الأزياء الوطنية الحديثة وعلاقتها بالتوجهات التراثية، قدمها مشاهير الفنانين، في إطار "عالم نيجيريا الجديد".

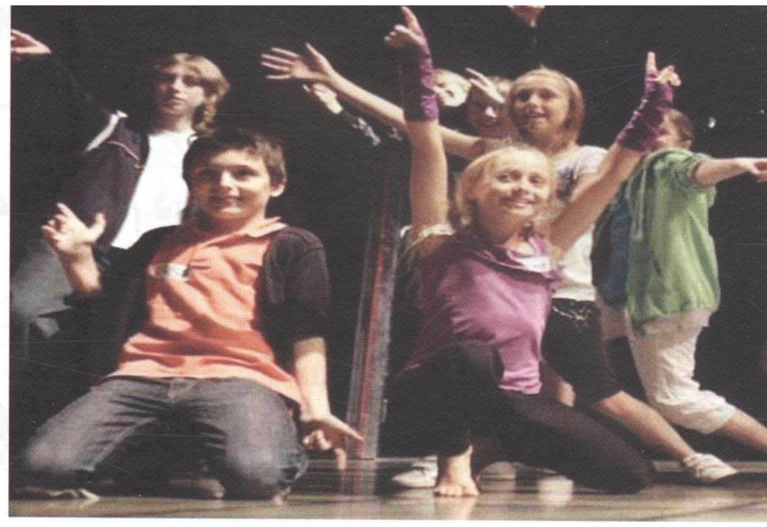
تبقى إشارة أخيرة، في هذا الصدد، إلى أن ما تناولناه هنا ليس إلا مشهدا واحدا من الأنشطة المكرسة للأطفال في أولمبياد لندن هو "أسبوع الأطفال في مسارح ويست إند"، وهناك أنشطة فنية كثيرة (معارض واحتفاليات ومهرجانات..) أخرى للأطفال وغير الأطفال تقع ضمن برنامج الأولمبياد الثقافي. وهكذا نكون قد خلونا إلى أهم



حرب الأحصنة



Sherek The Musical





ما في الموضوع ولا بأس أن يكون مدخلنا إليه حديثا عن التمثيل.

دعم تلقائية الفطرة

إن التمثيل في جوهره فطرة واستعداد. ملكة تضعها الخلقة فينا، ربما بدرجات مختلفة. وأساس التمثيل هو القدرة على المحاكاة والتقليد، وهي قدرة إنسانية أساسية. فنمو الوليد فالطفل مبني أساسا عليها، مما يجعل كل طفل "ممثلا" بالفطرة. ويتطلب التمثيل، مع ذلك، القدرة على استحضار صور وإحياء شخصيات من الماضي بطريق التخيل، ثم التعبير عنها بالكلمة والإشارة والإحساس وما إليها، وذلك بمساندة قوة أخرى من قوى النفس، هي اقتدار الممثل على "تلبس" معالم الشخصية التي يعمل على تشكيلها، أي ابتداعها أو خلقها، والذوبان فيها بحيث يعيش في إهابها، مع محاولة مستمرة للتجرد من شخصيته الذاتية!

والمقصود بالأنشطة المسرحية، السابق الحديث عنها، هو دعم تلقائية الفطرة والعمل على تحويل بعض الاستعدادات التي يتمتع بها كل الأطفال إلى قدرات ناجزة، اعتمادا على جسارة الطفولة، التي كثيرا ما تساعد على كسر هيبة الموقف أو الخوف منه، بطرق قد يهاب الكبار الإقدام عليها أو يتحرجون من التورط فيها.

لقد دخلت فاتن حمامة، ممثلة العرب الأشهر، عالم التمثيل وعمرها ست سنوات. وهكذا جاءت على طريق الفطرة والتلقائية والبساطة، لتقود ترنيمة الصدق إلى معزوفة الشجن وهزيمة المبالغة ومصرع الافتعال (الشائع أيامها في التمثيل)، فامتاز أداء فاتن بصدق التعبير والوصول المباشر السريع إلى قلب المشاهد، ناهيك عن الحضور الطاغي على الشاشة. وقد حث سيرتها في الأداء المتقن البارع أنها بدأت منذ نعومة الأظفار، ولهذا باتت حمامة بين أفضل من مثلوا على مدار تاريخ السينما العربية. هذا كما أن فاتن كانت المدرسة التي تعلمت فيها الكثيرات فن الأداء التمثيلي، ومعنى الالتزام، والعمل بدأب متواصل، للوصول إلى أعلى درجات الإتقان. وهذا ليس حال فاتن وحدها، فقد عرفه عالمنا قبلها مع الطفلة شيرلي تمبل ومع كثير من الأطفال غيرهما.

وحديثنا في ما يخص التمثيل، مع مثال فاتن حمامة، ليس إلا ناموسا عاما لتحويل استعدادات الإنسان عامة، وفي كل المجالات، إلى قدرات ناجزة، ومن هنا التفات المجتمعات اليقظة إلى دعم قدرات أجيالها الطالعة واستخدام كل المناسبات التي يمكن أن تسهم في ذلك. إن تكوين ثقافة فنية رفيعة مسألة تتعلق، في نهاية المطاف، بأسلوب التنشئة الاجتماعية للفرد، منذ بداية حياته، بحيث تكون الفنون جزءا من تكوينه الذهني ومن ثقافته الشخصية والاجتماعية. ويأتي الاهتمام المبكر بحيث يحظى الطفل بفرصة تنمية الذكاء الحسي الانفعالي والوجداني إلى جوار الذكاء العقلي، كي تتاح له فرصة النمو المتوازن في عالم يكاد ينفلت فيه كثير من توازناته. وفي هذا الإطار يسمو ذوق الإنسان الفني مع حسه النقدي وما إليهما من أدوات الرقي التي تسهم في جعل الإنسان اسما على مسمى.



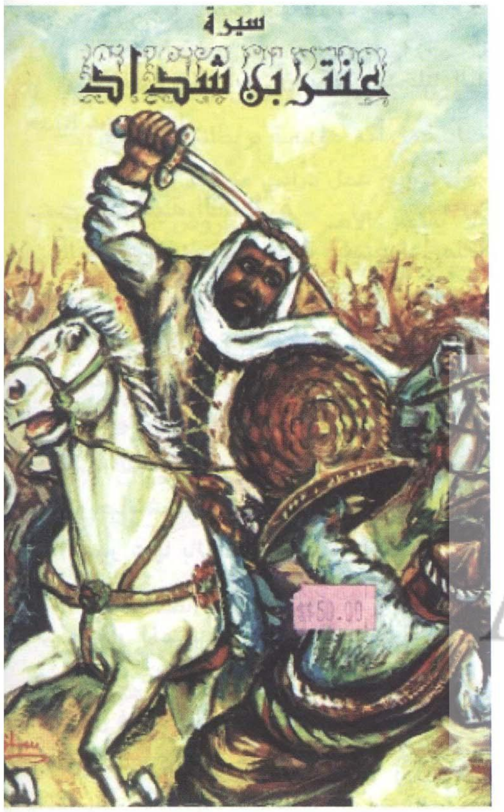
ورشة تدريبية للأطفال



استعراض

سيرته من روائع الملاحم العربية ويضم ديوانه 1500 بيت شعري

«عنترة بن شداد» في الموسيقى العالمية والعربية



لا شك أن سيرة عنترة تعد بحق من روائع الملاحم العالمية، فما من مصنف ينتظم هذه الروائع يخلو من عرض موجز أو مفصل لهذه السيرة التي تؤكد حقيقتين بارزتين هما: أن الآداب الشعبية ليست كلها محلية محصورة في بيئة جغرافية محدودة أو وطن معروف وأن الشعوب تتبادل التأثير والتأثر على اختلاف العصور والثقافات والباحثون إذا تجاوزوا ما في الملاحم الشعبية من وجوه التماثل فإنهم يسجلون وبخاصة عن سيرة عنترة أنها من الروائع التي احتفت بها أوروبا في القرن الـ 18 م وربما قبل ذلك ثم أصبحت من الأساسيات الأدبية بحثا ودراسة بصفة عامة وفي الأدب المقارن بصفة خاصة إبان ق 19 م. وإذا كنا نلمس تشابها أو تطابقا بين بعض حلقاتها وملحمة السيد الإسبانية وأغنية الرولان الفرنسية فإننا لا نستطيع أن نغفل إعجاب ناقد أدبي كبير مثل هيبوليت تين بهذه السيرة العربية ووضعها بين الروائع الملحمية العالمية مثل: سيكفريد ورولان والسيد ورستم وأوديسيوس وأخيل، كما أن الشاعر الفرنسي لامارتين كانت تأخذه النشوة ويستبد به الطرب كلما ذكر هذا البطل العربي الخارق عنترة أو اطلع على جانب من ملحمته الرائعة.

محمد محمود فايد
ناقد وباحث موسيقي - مصر

يحتوي ديوان عنترة بن شداد بن عمرو بن معاوية بن قراد العبسي الفارس الشاعر أكثر من 1500 بيت شعري وطبع للمرة الأولى في بيروت عام 1864، وتعددت طبعاته وشرحت معلقاته مرات كثيرة ومن أشهر شراحها الذروني والتبريني والأنباري، ولقد اشتهرت قصة عنترة في الأدب القديم وذاع صيتها إلى أن سميت بإلياذة العرب فتلقفها المستشرقون بالفحص والدرس والتحليل والتقويم بعد ترجمتها جزئيا ثم كليا إلى عدد من اللغات كالألمانية والروسية والفرنسية والإسبانية وغيرها، وظلت قامة عنترة الشعرية والإنسانية نبعا ثريا للشعراء والقصاصين والمؤرخين وكتاب السير.

ويعتبر د. طه حسين أقرب الدارسين العرب المعاصرين والمتذوقين المثقفين لمعلقة عنترة على أسس منهجية علمية خاصة. في كتابه «في الأدب الجاهلي» وبمدخل نفسي يرى أن عنترة كان حلو النفس رقيق القلب، قوي العاطفة، جاءه ذلك من أنه عز بعد ذل وتحرر بعد رق فقد تألم في طفولته وصباه واحتمل الأذى في شبابه وأي ذل هذا الذل يداخل النفس ويختلط بها اختلاطا فيصفي عواطفها تصفية ويلطف مزاجها تلطيفا، كما حيرت شخصيته الخارقة المستشرقين والباحثين شرقا وغربا، بل حيرت عامة الناس فأغرموا بحكاياته وصاروا يرددونها في إشعارهم وأهازيجهم ومواويلهم وغنائياتهم شأنها في ذلك شأن باقي السير الشعبية، وهي تعتبر السيرة الثانية بعد السيرة الهلالية عربيا وعالميا من حيث تأثيرها الأدبي والفني وهي لا تؤدى غنائيا كاملة في جلسة واحدة ولا في عدة جلسات محدودة، ولا يوجد راو يتقن إنشاد كل أجزائها وفصولها بالدرجة نفسها من الإجادة واستقصاء التفصيلات، كما أنها تجمع بين أجناس ووسائل أدبية وفنية متنوعة. ولقد استلهمها الموسيقار الروسي الكبير نيقولاي ريمسكى كورساكوف في سيمفونيته الثانية بعنوان «antar» مصنف رقم 9 وهي من أشهر إبداعاته، بعد أن ترجمها الأديب والمستشرق الروسي الشهير سينكوفيسكي وكان قد استلهمها في إحدى قصصه وحكاياته الشرقية وهو من أهم المستشرقين الذين أسهموا في نقل الثقافة العربية إلى الأدب الروسي كما توقف طويلا بالفحص والدرس للحياة العربية وعدد من القصص والروايات والسير الشعبية ومنها سيرة عنترة.

لم يكن عنترة شاعرا من شعراء المعلقات في العصر الجاهلي فحسب، بل اكتنزت سيرته بأبعاد تسبح


ديوان عنتر

هو عنترة بن شداد بن معاوية بن قراد العبسي
الشاعر المشهور

ديوان عنترة العبسي نابغة
في كل فن يفوق البدو والحضرا
ان لم يكن افرس الفرسان عن ثقة
فانه دون شك اشعر الشعرا

طبع رابعة برخصة مجلس معارف ولاية بيروت الجليلة
بنفقة
خليل الخوري
صاحب المكتبة الجامعة
بمطبعة الآداب لصاحبها امين الخوري ببيروت
١٨٩٣

في أفق الخيال الخصب والمتجدد لتشكل ملحمة عالمية فاضت بأشكال من صراع الإنسان مع نفسه ومجتمعه وجاهلية الطبقات الاجتماعية والتقاليد وصراعه أيضا مع عواطفه وكرامته وطموحاته من أجل حريته. تتمحور سيرة عنترة حول أربعة مرتكزات حدثية أساسية: لون عنترة وحبه لعبلة ابنة عمه مالك وتمجيد البطولة وتمجيد الحسب والنسب فعنترة قبل أن يكون الفارس الشاعر كان عبدا أسود البشرة انتماء لأمه الجارية وبسبب ذلك أنكره والده وسلبه حريته المفترضة فنشأ الفتى غارقا في بحر من التساؤلات الشائكة حول الحرية ومعناها وعلاقتها باللون تحديدا لكنه لم يجد من يجيبه غير سيفه ومهارته في استخدامه كما الفرسان الأحرار إضافة إلى موهبته في نظم القصائد كما الشعراء الموهوبين فكان ذلك السيف سبيله الأول نحو استرداد حريته واستمالة قلب عبلة، وكان الشعر سبيله الآخر نحو إعلان حقه في الحرية وحقه في الحب. وعلى رغم اشتهار حكاية حبه فإن أحدا من أهله لم يعترف له بذلك الحق بل جعلوا حكايته مادة للسخرية وسببا إضافيا لإنكار نسبه لكن سيفه وقصائده لم يخذلاه عندما ضن عليه الأهل بالاعتراف وعندما أغير على بني عبس لم يجد والده بدا من اللجوء إليه وهو غير المعترف به رغم الاعتراف الجمعي بشجاعته فقال له: «كر يا عنترة» فأخبره أنه لا يحسن الكر كعبد يرعى الغنم ويحلبها فقال الوالد: كر وأنت حر، فكر كما لم يكن من قبل فقد أدرك أنه قاب قوسين أو أدنى من حريته المسلوبة وحبيبته المستحيلة، وكان توقه إليهما وقود شجاعته وذكاء منطقه وكان هو بنفسه الجائزة المهيبة لوالده بعد انتهاء المعركة انتصارا لبني قومه فادعاه أبوه وألحق به نسبه فخرا وتيها بجسارته وقيمة إضافية لمكانته الرفيعة بين بني عبس.

استحق عنترة المولود قبل عصر النبوة بمائة عام تقريبا والمتوفى قبل الهجرة النبوية باثنين وعشرين عاما تنويه النبي صلى الله عليه وسلم عندما تلي أمامه قوله:

ولقد أبيت على الطوى وأظله
حتى أنال به كريم المأكل

حيث قال النبي الأمي صلى الله عليه وسلم العارف بأسرار العربية بفطرته الإلهية: «ما وصف لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلا عنترة» ذلك التنويه النبوي النادر بشاعر جاهلي يشير إلى القيم البلاغية بالإضافة إلى القيم الأخلاقية التي ميزت السيرة الشعرية لعنترة، والتي كانت معلقته أنموذجها وهي المعلقة التي استحقت أن تكون واحدة من أبرز سبع قصائد عربية جاهلية علقها العرب على أستار الكعبة تقديرا وتكريما وإعجابا. ولعل المشهد الأخير من حياته الاستثنائية الشجاعة ما يضيف إلى سيرته الكثير من التفاصيل التي استهوت المبدعين فقد انتهت حياته بعد أن بلغ من العمر عتيا فارسا ظل يقاتل في التسعين من عمره إلى أن قتل إثر رمية سهم مسموم، وعندما أحس بأنه ميت لا محالة ظل ممتطيا جواده مرتكزا على رمحه السمهري وأمر الجيش بأن ينسحب تكتيكيا، وظل في وقفته حاميا ظهره فما إن نجا الجيش حتى أسلم الروح باقيا في مكانه متكئا على الرمح فوق صهوه جواده الأبجر مترنما بإحدى قصائده التى خلدت طوال القرون.

شخصية بهذا الثراء والتفاصيل البطولية والتميز الملحمي المثير جديرة بالمزيد من الدراسات والاستلهامات الأدبية والفنية الأبداعية ولا يكفي أن تنهك بأفلام ومسرحيات ومسلسلات عربية كما حدث ويحدث مع سير أخرى، وهي تقارن بسيرة السيد Lecide فارس قشتالة الإسبانية وهو الشخصية التي أحياها كورناي مع الملاحظة المفارقة أنه قتل في محاربة العرب باعتبارهم فاتحين عام 1099م وهي مقارنة على منطق التضاد ويقارن البعض الآخر من المؤرخين بين سيرة عنترة والإلياذة ولاسيما سيرة اخيل Achilles التي يبدو أن لها أساسا تاريخيا كسيرة عنترة وإن تحولت في الوعي والمخيال الإغريقي إلى أسطورة ميثولوجية وأخيل في الأساطير اليونانية بطل ونصف إله كهرقل، وهو في رواية هوميروس البطل المهيب وقد كتبت أكثر من خمسين أوبرا عن أخيل كما رسم روبنز لوحتين «ثيتس» لام أخيل و«أخيل يقتل هكتور» ابن ملك طروادة.

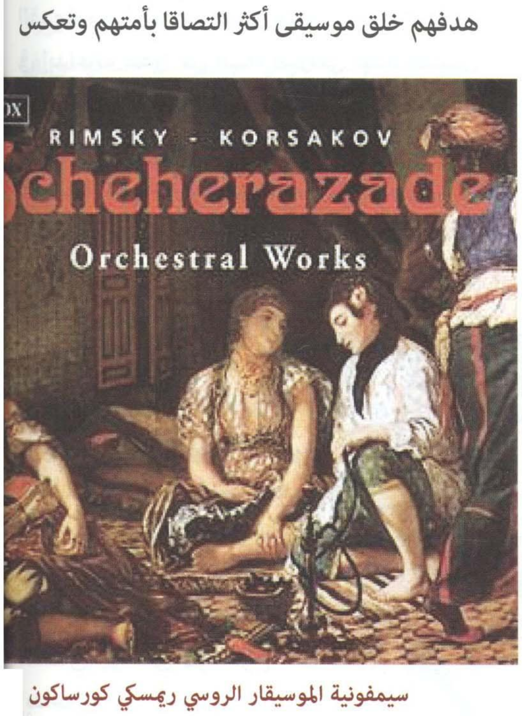
ويتجلى الحب العذري في سيرة عنترة وعبلة في مظهرين: أحدهما غزل عنترة في عبلة بوصفه الشاعر والمنشد المرموق وما يصحب ذلك من وصفه لقوة حبه لها، وكانت قصائد عنترة تنبئ بالشعر الغنائي للتروبادور في القرن الثاني عشر ثم الشعر الغربي بعد ذلك. ومن أمثلة ما خلفه شعر عنترة في ذلك قوله: «نظرات عينيها سهام تقتل الأبطال، ثم وجهها كالشمس أو كالقمر، ابتسامتها مثل الخمر والعسل، قدها مثل شجرة الطرفاء أو مثل الغزال، هديل القمرية مثال للوفاء والحب وفراق الأحبة».

وتشير وجوه التشابه بين شعر عنترة وشعر الغرب إلى مدى تأثر الغرب بالعرب في هذا المجال فعندما استخدم دانتي أغنيات التروبادور نموذجا للأسلوب الجميل الجديد كان معناه أن العرب قد تغلغلوا بنجاح إلى قلب الأدب الأوروبي. أما المظهر الثاني للحب العفيف فيتمثل في مطلب عبلة بأن تكرم في زفافها كما كرمت الجيداء. ويرتبط الانقطاع لخدمة المحبوب في شعر التروبادور بما يدور في أشعار عنترة بكل ما يتضمنه من استعارات من الطبيعة والربيع مما اعتبر مقدمة للشعر الغنائي الغربي وبناء على ذلك فإن عنترة يمكن أن يكون ممثلا للنموذج القديم للعالم الغربي ليس بوصفه بطلا فحسب بل بوصفه شاعرا كذلك.

متتالية سيمفونية عالمية

استلهم سنكوفيسكي سيرة عنترة ولعا بها في إحدى حكاياته الشرقية «عنترة» التي تعبر عن مغامرات عنترة في مدينة تدمر القديمة، وبدوره كان ريمسكي كورساكوف قد ولع بموضوعات الفولكلور فأبدع أوبرا «سادكو» عام 1867 نسبة إلى أحد أبطال الأساطير الروسية القديمة استوحى تأليف موسيقاها أثناء رحلته البحرية الأخيرة على الرغم من جهله حينها بأسماء «الاكوردات» وفن تعاقبها وارتباطاتها.

ولقد تأثر كورساكوف على نحو عميق بأعمال ميخائيل جلينكا مؤسس المدرسة الروسية القومية في الموسيقى ثم قابل بالاكيريف وتأثر بتوجهه القومي في التأليف الموسيقي وانضم إلى التجمع الذي رأسه والذي تشكل من المؤلفين أتباع المدرسة القومية الذين عرفوا بجماعة الخمسة وهم: س. كوي - ابورودين - م. موسوروسكي - ن. ريمسكي مورساكوف. وعلى رأسهم م. بالاكيريف كان هدفهم خلق موسيقى أكثر التصاقا بأمتهم وتعكس



سيمفونية الموسيقار الروسي ريمسكي كورساكون

همومها ومطامحها وأحلامها لذا توجهوا إلى التركيز على العناصر القومية في الموسيقى مثل الأغاني الشعبية والرقصات الشعبية والإيقاعات النابعة من اللغة الروسية وطبيعة كلماتها وطريقة التعبير بها كما ركزوا على موضوعات الأوبرات والقصائد السيمفونية التي تعكس الحياة القومية أو التاريخ القومي لأمتهم.

أبدع كورساكوف الكثير للمسرح وللدراما ثم أعرض عن الدراما من أجل الحكاية الشعبية والقصص الخيالية وما فوق الطبيعة من المشاعر الإنسانية الراقية والتي امتازت موسيقاها بصفات أساسية كالأناقة واليسر والنضارة في ألحان والتفكير الموسيقى كما امتاز بغريزة شاعرية أكيدة فأبدع عالما شاعرا أسطوريا جميلا بموسيقاه خاصة أوبرا «سادكو» وسيمفونية «عنترة» ومتتالية «شهرزاد» والتى تصطبغ جميعها بصبغة شرقية وتظل من أجمل وأكبر وأدق الإبداعات الموسيقية ، فأصبحت نماذج تأثر بها واحتذاها تلاميذه وأنصاره فيما بعد مثلا جلازونوف في القصيد السيمفوني «ستينكارازين» استفاد كورساكوف من رومانسيته كما كانت أحد عوامل إلهامه الموسيقي إضافة إلى استفادته من التقدم الفني المتصل للغة الموسيقى في أجهزة الأداء كالأوركسترا والكورال وما حققه الإخراج المسرحي بعناصره من تصميم مناظر وإضاءة وتقنيات، كل هذه الامكانات الضخمة وجدت مجالا مشوقا لها في الموضوعات الشرقية الخيالية القادرة على نقل المشاهد والمستمع إلى عالم ساحر بعروض فنية باذخة وملونة كذلك كان الإنسان الأوروبي في ذلك الوقت بحاجة إلى ما يداعب خياله ويبهره من عناصر الغرابة الإكزوتية Exoticism التي مازالت من أبرز محاور الجذب العامة.

ارتحل كورساكوف بموسيقاه لأساطير الشرق القديمة وحكاياته واستلهم قصصه وسيره الشعبية في إبداعاته معبرا عن البناء الدرامي لهذه القصص ومطعما عمله بموتيفات توحي بالجو العام لها مضيفا حداثة عليها تكشف بجد واجتهاد عن القيم الإنسانية الراقية فيها كإبداع شعبي كما أعطى أصالة لإبداعاته في تواصلها الفني الموسيقي بين ما كان قديما وما هو قادم في المستقبل، ذلك أن الإبداع استشراف للمستقبل وليس محاكاة لما كان وهو إضافة من ذات الفنان إلى واقع ما هو كائن في الحياة كما أن حريته كموسيقار مبدع يستلهم من القصص الشعبي تتقيد لا بمهارته الفنية فحسب بل بإدراكه الثقافي الواعي لموضوع إبداعه.

كانت «عنترة» كورساكوف العمل الموسيقي الروسي- الشرقي الأول الذي بدأ تأليفه عام 1868م وهي متتالية موسيقية (وفي الأصل السيمفونية الثانية) وهي تتشابه بحركاتها الأربعة مع متتالية «شهرزاد التى سوف ترى النور بعد سنوات من انتهاء كورساكوف من إبداع «عنترة» (France 24. com)، ولقد عاد إلى موضوع حكاية عنترة لسنكوفيسكي مرتين في العامين 1875 و1897 ليبدع النسختين الثانية والثالثة لسيمفونيته الشرقية «عنترة» (يفجيني دياكونوف – Arabic.r t.com) بعد أن طلبت اليه زوجته «ناديجدا» أن يستمد الإيحاء البطولي من قصة عنترة الملحمية الخارقة لكون عنترة عبدا نشد الحرية بقوة ساعده حيث يقول:

ولو أرسلت رمحي مع جبان
لكان بهيبتي يلقى السباعا
إذا الأبطال فرت خوف بأسي
ترى الأقطار باعا أو ذراعا

وهى أول سيمفونية استخدم فيها اللحن نفسه في الحركات الأربع مثلما فعل فيما بعد في المتتالية السيمفونية «شهرزاد» العام 1888، لذا فموضوع السيمفونية الثانية «antar» مصنف رقم 9 قد يطلق عليه متتابعة سيمفونية وذلك في إصدار العام 1903 بعد تعديلها وقد عرضت لأول مرة العام 1880 م باسم السيمفونية الثانية إلا أنها كما ألمحنا ألفت في الأصل عام 1868م، وقد عبر عنها كورساكوف بقوله «عنترة قصة خيالية وهي قصيد سيمفوني وأي شيء أو قالب موسيقي تحبه إلا أنها ليست سيمفونية» تأثر كورساكوف بأساطير الشرق ومغامراتها وبطولاتها التي كانت تحكيها أمه في طفولته.

تروي قصة «عنترة» للأديب سنكوفيسكي سيرة عنترة الشاعر والفارس العربي وهو وحيد في الصحراء يرى وحشا بريا يكاد يفتك بغزال شارد فتتحرك في نفسه أحاسيس البطولة فيقتل الوحش وينقذ الغزال الذي كان مسحورا فانقلب في الحال إلى ملكة حسناء تسمى جلنار ملكت عليه لبه وقد تعب عنتر من أثر مقاومة الوحش فينام نوما عميقا ويحلم بأن حبه من جلنار قد تحقق ويتزوجها ثم يصحو فيجد نفسه وحيدا في الصحراء لكن سرعان ما يتحقق حلمه ويذهب إلى الأميرة في قصرها ويعرض عليها حبه فتبادله الحب وينعمان بالسعادة حقبة من الزمن لم يقطع حلوها ونشوتها إلا روح القلق لدى عنترة فيفتر حبه وتغضب الملكة فتقبله قبلة محترقة يموت على أثرها وهو بين ذراعيها وتتكون المتتالية من أربع حركات وهي:

1 - عنتر يفيق من حلمه.
2 - الانتقام Largo.
3 - القوة Allegro risoluto.
4 - نشوة الحب ونهاية عنترة Allegretto vivace.

والحركة الأولى: تصور في بطء هدوء الصحراء اللانهائي وتؤدي آلات الفيولينة لحنا يمثل البطل عنترة ثم يتلوه لحن شرقي يعزف بآلة الفلوت ليعبر عن الملكة جلنار برشاقتها ثم تتدافع الأنغام بقوة لتعبر عن خطورة الوحش الذي يهجم على الغزال الشارد يلي ذلك تلاعب لحنين في حوار جميل يصور حالة الحب بين عنترة والملكة تليهما فقرة موسيقية تعزفها مجموعة آلات الفلوت لتوحي بجو القصر الذي يقصده عنترة ثم تعزف الفيولينة والفلوت لحنين شرقيين يصوران غناء الجواري والقيان ورقصاتهن ثم نسمع لحن عنترة ولحن الملكة في تحوير وامتزاج معبر عن الحب المتبادل وتمازجه ثم يختفي اللحنان لتظهر المقدمة الموسيقية التي بدأت بها المتتابعة لتعبر عن إفاقة عنترة ليجد نفسه وحيدا في الصحراء.

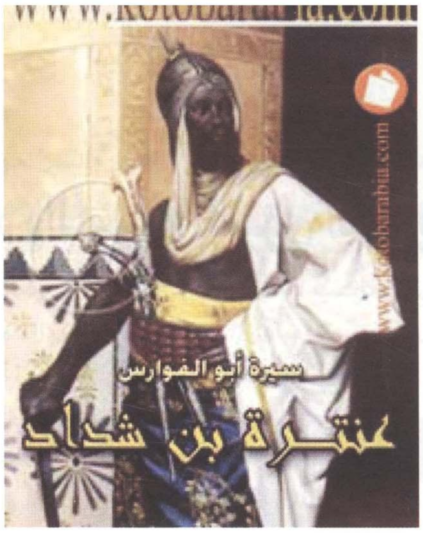
الحركة الثانية: تبدأ قوية عنيفة تظهر لحن البطل المنتقم في تحوير وتلوين فني فتارة يبرز منفردا وتارة يمتزج بنغمات قوية ترمز للانتقام حتى نهاية الحركة.

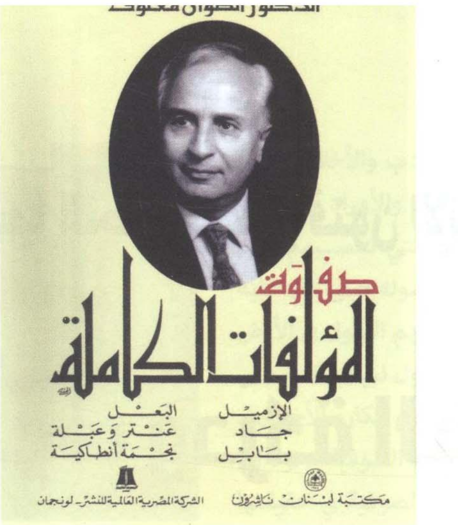
الحركة الثالثة: تصور وتعبر عن موكب البطل تتقدمه الموسيقى الحماسية التي تمثل عظمة وأبهة وعراقة الشرق ثم تتغير إلى لحن شرقي تعزفه الآلات الوترية ويعقب بجميع آلات الاوركسترا جماعيا ثم يتكرر في طبقات مختلفة ليعود اللحن لحماسته وقوته بمصاحبة الآلات النحاسية لتختتم الحركة بعظمة وقوة.

أما الحركة الرابعة والأخيرة: فيظهر فيها لحن الحب وهو لحن عربي يمثل حالة الإغراء، وتعزف موسيقى جميلة حتى يظهر لحن عنترة معزوفا بالآت النفخ الخشبية وتمتزج الألحان لترمز إلى الحب العنيف وهنا تصل الموسيقى للقمة وللذروة الدرامية ثم تنحدر هادئة لتصور لنا البطل وقد لقي نهايته المحتومة بين ذراعي محبوبته وهنا يظهر لحن الملكة جلنار وكأنها ترثي حبها الضائع.









إبداعات مصرية وعربية

يعتبر حسن رشيد (1896 - 1969) أول مؤلف موسيقي صاغ الشعر العربي الرصين في ألحان جميلة ومعبرة فشرع في تأليف أوبريت خفيف عن قصة «عنترة» إلا أنه توفي قبل أن يتمه.

وإبداع المؤلف الموسيقي عزيز الشوان خلال فترة دراسته الأولى بالاتحاد السوفيتي أوبرا «عنترة» وهي لم تقدم كاملة ولم تسمع منها إلا الافتتاحية الأوركسترالية في روسيا في الخمسينيات المتأخرة من القرن الماضي كما سجلت تلك الافتتاحية في روسيا آنذاك ولقد أبدع الشوان أوبراه على أساس المسرحية الشعرية «عنترة» لأمير الشعراء أحمد شوقي، كما قام الملحن أحمد صدق بتلحين المسرحية الشعرية نفسها وتأليف موسيقاها التصويرية ووزعها موسيقيا عطية شرارة وهي من غناء سعاد محمد وإسماعيل شبانة ومديحة عبدالحليم وسيد إسماعيل قامت بدور عبلة الفنانة سميحة أيوب وعنتر محمد الطوخي واشترك في التمثيل: حمدي غيث، حسين البارودي، محمد الدفراوي، عبدالبديع العربي، عبدالله غيث وغيرهم وهي رؤية وإعداد وإخراج حسني الحديدي.

وفي مجال الموسيقى التصويرية كتب الموسيقار عبد الحليم نويرة (1985-1916) موسيقى فيلم «عنتر وعبلة» كما لحن محمود الشريف بالفيلم أغنية «عنتر يا حاميها» غناء شافية أحمد ونظم بيرم التونسي.

وأبدع علي إسماعيل (1922 - 1974) موسيقى فيلم «عنترة بن شداد» وقام بتوزيعها الأوركسترالي، أما أشعار مواويل الفيلم نفسه فلحنها أخوه سيد إسماعيل.

وفي صعيد مصر الأدنى تسكن الآن «العبسية» أشهر القبائل العربية، ومن الملاحظ أن هذه القبيلة تعبر عن سيرة عنترة جدهم الأكبر من خلال حكايات الربابة وموسيقى الحكي الفردي والجماعي وخاصة في الأفراح والمناسبات والموالد يحتشد الأهالي بالمئات حول عازف الربابة للاحتفاء خاصة في الزواج بسيرة جدهم الأكبر وصانع مجدهم التي تجمع قصص البطولة والحب والعز والكرم والفداء والمكايد في الحرب والانتصار وغير ذلك وهم حريصون جدا على تمجيد وتخليد سيرة عنترة لأنهم وطبقا للحاج مالك العبسي عمدة العبسية وزعيم عائلات وقبائل العبسية في أفريقيا كلها يعرفون جيدا منزلة جدهم الفارس الأكبر ويقدرونه حق قدره ويمارسون هذه الطقوس الإنشادية ليل نهار كنوع من الوفاء لصانع مجدهم الخالد عبر العصور عنترة بن شداد العبسي رمز الفروسية والبطولة والوفاء على مر التاريخ ويحتفظ العمدة بشجرة النسب التي تربط آخر القبيلة بأولها والأحفاد والأجداد، ويعتبر أن هذه أمانة في عنق القبيلة كلها التي يمتد عمرها إلى أكثر من ثلاثة آلاف عام تقريبا كما يحفظ عن ظهر قلب ديوان جده الأكبر الشاعر الجاهلي عنترة يلقيها لضيوفه كما يحكي لجلسائه بطولات عنترة ومغامراته القتالية وحياته الحافلة بالمتاعب والمخاطر.

أوبرا عنترة وعبلة

استلهم الأديب اللبناني أنطوان معلوف من سيرة عنترة أوبرا «عنترة وعبلة» كنص يحلم بأن يمثل ميلاد أوبرا عربية جادة فقد صارت قصة عنترة وعبلة أشهر قصص الحب العربية التي تعالج موضوعا قديما لا يتوسع في شأنه دارسو الأدب العربي هو موضوع العنصرية كما ضمنه مسألة اعتراف الأب بابنه الحرام وتجارة السلاح حين تكون سببا تتوسله الدول الكبيرة في استغلال الشعوب الفقيرة أو المتخلفة، وقد حاول الأديب معلوف أن تأتي أوبراه نشيدا يدعو إلى الحب لكل البشر على اختلاف الأجناس والأديان فهل يتاح لنص هذه الأوبرا الجادة أن يتصدى له موسيقي قدير ومغنو أوبرا فنشهد ميلادا حقيقيا لأوبرا عربية جادة؟ خاصة أن معاهدنا الموسيقية تلقن الغناء الأوبرالي وأسس التأليف السيمفوني والأوبرالي. ويؤكد أنطوان معلوف أن في نصه مشاهد كثيرة من الحوار لم ينظم كلامها أوزانا تقليدية ولكن ما فيها من نثر شعري أو شعر نثري كفيل بتسهيل تلحينها وغنائها أوبراليا أما من شاء أن يخرج النص إخراجا مسرحيا يتراوح بين الإلقاء والغناء الحر غير الأوبرالي أي يكتفي بالإلقاء أو شاء تحويله إلى العامية المحلية فله أن يفعل طبقا لما يؤكده معلوف وإن كان في وجدانه يرجو ألا يتجرع الكأس! ويؤكد د. طه وادي أن النص يعتمد على الإيقاع الموسيقي والرقص والغناء الأوبرالي وأن هذا كله في حاجة إلى فريق عمل متكامل يحول النص الجميل من دفتي كتاب إلى عمل فني جميل يجمع بين الفائدة والمتعة والتذوق الفني لنص يشعرك بأن التخيل حاجة كالعقل وبأن الجمال حاجة كالخير.

مستقبل السيرة العنترية

هذه السيرة يغلب عليها الطابع الملحمي وهي تماثل السير الشعبية الأخرى من هذه الناحية ولكنها في الوقت نفسه أوسع مجالا من شقيقاتها وهي أشبه بالكائن الذي أخذ في النمو حتى تضخم عندما تكاملت صورته فتحولت آخر أمرها بعدما كانت تستجيب لحوافز قومية وإنسانية إلى عامل حيوي من عوامل التسلية والترفيه بتفريغ شحنة الشعور عند العرب بوسيلة تخيلية تجعل الحلم مقدما على الواقع في نفوس الجماهير وإذا كان عنترة العبسي قد تفوق في الفروسية فقد جعلته السيرة يتفوق على الشعراء، وأعلم الناس بفقه اللغة العربية وبأيام العرب وأنسابهم ومن ثم أصبحت للسيرة وظيفة تعليمية بجانب وظيفتها الملحمية، ولا يغفل الراوي الشعبي عن العظة التي لابد أن تستخلص من كل موقف لتصبح السيرة كتابا جامعا للمعارف وللعظات مع الحرص على طابعها الملحمي وبنائها الفني وهي كغيرها من نصوص الأدب الشعبي تكاملت في بيئات عربية مختلفة ولم تبلغ غايتها من الكمال إلا بعد أن استنفدت الأجيال والقرون في النماء والتطور والتراكم ولهذه الحقيقة دلالتها الكبيرة وهي: أن الوجدان القومي تثبت بالمثال الذى انتخبه ورآه ملائما لما يريد أن يعبر عنه فلم يجعله موضوع غنائياته في بيئة واحدة وإنما ظل يعبر بواسطته عن هذا الوجدان بأبعاده التاريخية وبما تصوره من أمجاد وقيم تفرض التصعيد الاستلهامي في الفكر وفي التعبير منذ الفترة التي عاشها هذا الفارس العربي واشتهر بخلائقه ومواقفه ووقائعه حتى تجاوز ذكره بني عبس إلى الجزيرة العربية أولا وإلى الوطن العربي ثانيا ثم إلى الغرب ثالثا. وكما ألمحنا فقد تخصص في سردها وإنشادها فريق من القصاصين الشعبيين فكانت الأخت الشقيقة لسيرة بني هلال إضافة إلى ما تحتويه سيرة عنترة من أشعار جاهلية بطبيعتها الغنائية لكنها تتعرض لما تتعرض له نصوص الأدب الشعبي من تغيرات فتنفرط بعض حلقاتها وتتخذ أشكالا جديدة وقد تنمو خلية منها بمعزل عن أصولها، وقد تتبدد كلها وعلى الرغم من تدوينها وطبعاتها لم يمتنع الناسخون والطابعون من تحريفها وإقحامها بعناصر تخرج عن إطارها الفني.

هدفها الحفاظ على فنون الإنشاد والمديح النبوي الشريف

التصوف وحركة الشباب في السودان

الواقع أن الإنشاد الصوفي المكمل بأوراده الشبابية في السودان جاء مرتبطا مع حياة كل الطرق الصوفية بأنواعها في الإنشاد والأوراد، وقائما على أجيال من شباب السودان. والسودانيون كغيرهم من العرب المسلمين أمة تكونت من عدة قبائل جاءت مرتبطة بالنشاط الصوفي، منفعلة بأداء الأوراد والإنشاد الديني الحر والموزون في التهليل وذكر المولى تعالى، بالإيقاع المصاحب للكلمات الدينية التي أصبحت من ضروريات حياة الصوفي. ويقوم بالإنشاء فيها طبقات ناضجة من الشباب الصوفي تحت إشراف قيادة حلقات الذكر الجماعي والمسيرات بأسلوب جديد في الطرق الصوفية في السودان، الدور الذي أصبحت له أهميته وبدأت تلعبه حركة الإنشاد الديني في الوقت الحاضر بكل محتوياته من كلمة ولحن وإيقاع، تستخدم فيه الآلات الإيقاعية الشعبية بنوعيها الجلدي والخشبي، مصاحبة للإنشاد في المسيرات والذكر الجماعي الصوفي في السودان، الأمر الذي وجب تشجيعه حتى نضمن المحافظة على سلامته وتوظيف قدراته في التعبير الوراثي، وإبراز قيمته الروحية الصوفية الفنية ودورها الحضاري في خدمة الشباب الصوفي في السودان، فقد أصبح مما يلفت النظر والانتباه إلى مستوى الشباب الصوفي الفني في الوقت الحاضر، لما يقدم من معاصرة شبابية لمنوعات الإنشاد الصوفي وحركة الذكر الجماعي والفردي، وملازمة الأوراد التي بدأت تتجاوب مع كثير من طبقات الشباب في السودان، وهو ما ساعد على فتح باب المعرفة للحركة الدينية الصوفية للمنوعات التي بدأت تفتح طريقها لتعيش مع الأجيال الحاضرة، مثلما عاشت مع الأجيال السابقة للأعمال الصوفية التي كانت تخصها، فقد جاء لظهور ألوان المنوعات من الإنشاد التي التفت حولها طبقات الشباب تعبيرا لحياة جمالية صوفية فنية جديدة تناسبت احتياجات الجماهير العربية في الجديد مع تقدم الحركة الشبابية الصوفية في السودان وأمم العالم العربي والإسلامي التي تعبر عن تطور فنونها الصوفية لشعوبها التي أصبحت تتطبع بالثقافة الإسلامية الفنية الجديدة في الوقت الحاضر.



د. عباس سليمان حامد السباعي
باحث ومؤلف موسيقي - السودان

تدور خطوات هذه الدراسة حول القياس الحقيقي لدور الشباب بالطريق الصوفي منذ بداية القرن العشرين حتى الوقت الحاضر، واتبع فيه الباحث المنهج التاريخي الوصفي التحليلي، حيث تعرض فيه الباحث لظهور إنشاد المدائح النبوية الحرة والموزونة من خلال الإنشاد الصوفي عند مجموعات الطرق الصوفية والمدائح النبوية الشبابية في السودان والتزم فيه بالدراسة والتحليل لكل ما جمعه من معلومات خلال العمل الميداني بعد التعرف عليه، وتهدف هذه الدراسة إلى مساهمة الشباب وعلاقتهم بالتصوف مع الطرق الصوفية في السودان، ومواقع طابع جماليات أصوات الإنشاد الحرة والموزونة في فترات الذكر الصوفي الجماعي والفردي عند أتباع الطرق الصوفية، وسيعمل الباحث على إبراز وتوضيح أهمية نتائجها في الجانبين العملي والتحليلي.

كما يأتي الغرض من هذه الدراسة العلمية الوصول إلى النتائج الجديدة للمحافظة على التراث العربي الجديد النابع من أرض الواقع باستخدام قوالب الإنشاد الصوفي فيه وإمكانية تطويرها، حفاظا عليها من الاندثار والزوال، ونشرها عن طريق الإرسال الإعلامي العربي لتمتد رسالتها إلى الأراضي العربية والعالم الإسلامي مواصلة من دون حدود وانقطاع.

التاريخ الصوفي والتربية الشبابية في السودان

كانت للهجرات العربية الأولى التي دخلت أراضي

السودان من بلاد الحجاز واستقروا مع سكانه من قبائل النوبيين والبجة يبلغونهم الدعوة الإسلامية، وقاموا بتعليم المواطنين منهم أمور الدين الإسلامي، فشيدوا «الخلاوي» المكاتب لتعليم مبادئ الدين، وتلاوة القرآن الكريم، ومبادئ التصوف في السودان، كما شاركوا في الزراعة والتجارة واستخراج المعادن وشرعوا في تحريرهم من الأوهام والخرافات حتى أصبح الإسلام عندهم في القرن السادس خاضعا لسلطنتي الفونغ والعبدلاب وسط السودان.

وعند قيام سلطنتي الفونغ والعبدلاب بعد اكتمال الهجرات العربية من بلاد الحجاز ومصر إلى وسط السودان، كان انتشار الدعوة الإسلامية في مراحله الأولى بعد تأسيس الطريقة القادرية لمؤسسها الشيخ تاج الدين البهاري، عند زيارته للسودان من الحجاز بدعوة من التاجر السوداني داود عبداللطيف إثر لقائهما أثناء فريضة الحج، وعند حضوره قام بتأسيس الدعوة للطريقة القادرية في أراضي مملكة الفونغ في جنوب شرق وسط السودان.

وقامت جماعات من المتصوفة من بعده بنشر العقيدة الإسلامية وتعميق مبادئها، مع الفقهاء والعلماء الذين قاموا بالشرح الوافي للمواطنين على حسن الدين الإسلامي وتعمق مبادئه السمحة، وما يتعارض مع إرثهم المسيحي والوثني، وتعمق مبادئه العالية في فترة ركوضهم الفكري، الأمر الذي توافقت معه هيمنة تعاليم وطبائع الصوفية على الكثير من مظاهر الفكر الإسلامي، وتعاليم الصوفية التي جاءت نتائجها بسمات مميزة بالثقافة الإسلامية في السودان الذي جاء منهجه العملي الواضح من خواص إنتاج الذاكرين والعباد، والزهاد، وأصبح طريقا للرجوع إلى المولى عز وجل، «ومنهجا لتزكية الأرواح والنفوس، وتطهيرها من عقبات وزلات الشيطان الرجيم، وهو طريق اسم الجلالة الذي أصبح للمؤمنين طريقا واضحا حتى لا يضلوا ويكونوا مع المسلمين، ومن خالف ذلك توعده الله جل جلاله بالعذاب المهين له ولمن تبعه من ضعاف النفوس من عباد الله غير الصالحين».

ومن المعروف جليا حسب الروايات التاريخية أن الإسلام لم يدخل أرض السودان بالسيف أو وسائل الاحتراب، بل كان دخوله عن طريق المنهج الصوفي الذي كان له الفضل الكبير في نشر الدعوة الإسلامية التي ثبتت دعائمها وأركانها في وسط السودان، وبذلك تأهلت الصوفية في هذا المجال الكبير الواسع لكثير من الناس حتى اكتملت مسيرتها ليكون وسط السودان مثلا ونموذجا لتعليم كيفية الزهد في السلطة والمال والمآل، فالمذهب الصوفي هو فرع مهم للعلوم الإسلامية التي لها دور عظيم في تربية النفوس وتذكيتها، وتطهير المجتمعات الإسلامية من الخبائث والرذائل، كما هو نهج للاتباع والسير نحو الكمال والأدب والأخلاق باتباع المتصوفة منهجهم في الأذكار والأوراد وأوقات الخلوات لوجه الله تعالى، التي تكسبهم حب الله سبحانه وتعالى، ومحبة رسوله صلى الله عليه وسلم، وأهل السماء، فيكتب لهم القبول في الأرض كما جاء في هذا الحديث في قول نبينا محمد صلى الله عليه وسلم «إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق».

من هنا، يرى الدارس أن التربية الصوفية دعوة إلى العلم والربانية، ودور تربيتها الصوفية في حقيقتها دعوة إلى التعرف على قوانين الذات الإنسانية في مجال الحضور الدائم مع الله في النفس والمجتمع، ودعوة إلى معايشة تلك القوانين العليا والالتزام بها في كل مناحي الحياة بعد معرفتها، والإيمان بها، وكما هي دعوة من العلماء وصولا إلى الربانية والحضور مع الله، وتأصيلا لذلك ورد في كتاب الله الكريم «ما كان لبشر أن يؤتيه الله الكتاب والحكمة والنبوة ثم يقول للناس كونوا عبادا لي من دون الله ولكن كونوا ربانيين بما كنتم تعلمون الكتاب وبما كنت تدرسون»، وفي آية أخرى يقول تبارك وتعالى «هو الذي بعث في الأميين رسولا منهم يتلو عليهم آياته ويزكيهم ويعلمهم الكتاب والحكمة وإن كانوا من قبل لفي ضلال مبين»، فمن تلك الآية الكريمة منهج عام للتربية الصوفية بما تشمل من علم يسمو بالمدارك الإنسانية، وترويض علمي تربوي يهذب السلوك ويرقق الحواس ويتمم مكارم الأخلاق وصولا إلى التذكية بكل ما تحمله من معاني الطهر والنقاء والوضاءة ونماء مشاعر الخير ووسائل الإخاء والتواد.

التربية الشبابية الصوفية

«الشباب المكتمل من حيث فطرته الإنسانية ألوف بطبيعته بما يتطبع فيه من الجماليات الحقيقية التي تميزه في الحياة عن الآخرين، والتي يكتسب من خلالها خاصية من المفاهيم الخلقية الربانية، والأخلاق المرضية الواردة في كتاب الله سبحانه وتعالى وسنة رسوله محمد صلى الله عليه وسلم، فكل من التزم من الشباب بتلك الصفات الأخلاقية المرضية والتزم بأعمالها ظاهرا وباطنا فهو الشاب المسلم الروحاني بكامل إنسانيته».

أما الشاب المتعلق بالصوفية والعمل فيها ونال رضا ربه سبحانه وتعالى، فهو يقف إلى حد العزم من قضاء الواجب ويسارع في القربات ويبادر النوافل بكل ما يقربه إلى ربه ببذل كل عظيم من مال وشرف وشهرة وعلو في الأرض بسرور وانشراح ومداومة برضا الله وفضله كما في قوله تعالى «ورهبانية ابتدعوها ما كتبناها عليهم إلا ابتغاء رضوان الله»، فجاءت تربية الشباب الصوفي للإنشاد في وسط السودان تحت رعاية البيوت الصوفية التي قامت بتدريبهم على التربية الصوتية الفطرية وطريقة الأذكار المتوارثة من داخل الخلوة، وكانت بديلا عن المدارس العلمية



الإنشاد الديني من أهم ركائز الحركة الموسيقية

التي يتدرب فيها الراغبون على التربية الصوتية في الوقت الحاضر، فاستمر هذا التقليد الذي توارثه المنشدون جيلا بعد جيل حتى الوقت الحاضر في السودان.

دخل بعض المنشدين إلى السودان في إطار تبادل الزيارات التي كان يقوم بها أصحاب الطرق الصوفية مع الأقطار العربية من بلاد الحجاز ومصر ودول المغرب العربي، وذلك في المناسبات الدينية التي كانت ومازالت تعد لموالد الأقطاب من كل عام هجري، وكان لتلك الزيارات أثرها الفعال في انتعاش حركة المنشدين الشباب الذين يتبادلون الإنشاد مع التدريب المستمر، فانتعشت حركة المنشدين الشباب عند الفرق الصوفية بأفرعها المختلفة، فمنهم من دخل حركة الإنشاد عشقا في محبة الرسول صلى الله عليه وسلم وشيوخ الطرق الصوفية وأقطابها في السودان، ومنهم من تولاها بالميراث عن والده أو من أهل بيته الذين كانوا يمارسون الإنشاد الصوفي في حلقات الذكر الجماعي، أو الإنشاد الحر المنفرد، ومنهم من هم من أصحاب البيوتات الدينية الصوفية الذين عاصروا مرحلة الإنشاد منذ الصغر وارتقوا إلى مرحلة المنشد المكتمل تحت رعاية أهل البيت، ومنهم من عرف بحسن صوته في الغناء الدنيوي فتعلم ونال درجة الصوفية وتحول بحريته منشدا صوفيا.

يرتبط المنشدون الشباب في مجموعات الطرق الصوفية بأعمال وحرف خاصة في الحياة، وبعضهم طلاب في المراحل التعليمية المختلفة، والصغار منهم من أبناء البيت وهم الذين يتلقون تعليمهم في المرحلة الإعدادية، هذا ويجتمع المنشدون لكل طريقة صوفية في أوقات يحددونها لأداء التمارين للحفظ في موقع الطريقة الصوفية مع شيخ الطريقة الصوفية التي تخصهم، وهم يشاركون بكل أدوات إيقاع الذكر مع الشيخ في مصاحبة ألحان الإنشاد الصوفي التي تقود نظام وإيقاع حركة الذكر الجماعي الحلقي.

من هنا، يرى الدارس أن الفترة الأخيرة كانت

جديرة بالثقة والاهتمام بدخول عدد كبير من الشباب السوداني حلقات التصوف، واثقين من أنفسهم، بارتباطهم بالجذور الصوفية فمنحوا الإجازات الكثيرة من بقاع أماكن السجادات الصوفية في السودان.

تربية الشابات الصوفيات في السودان

اهتمت الطرق الصوفية بتربية الشباب من الذكور والإناث في السودان، «وقد لاحظ الباحث ذلك في حلقات الذكر الجماعي الحلقي أن الشابات الصوفيات قد اكتسبن دورا جديدا ببراعتهن الكاملة في الروح الصوفية الحقة، وهن يشاركن الرجال بذكرهن الجماعي في مجموعاتهن بالقرب من حلقات الذكر الجماعي، يرددن معا كلمات الذكر مع الذاكرين، وبأيديهن المسابح التي يسبحن عليها بأصابعهن ضروب الإيقاع المنظوم مع إعاشتهن بذكر اسم الجلالة والتهليل بروح جمالية طيبة تعيش في داخلهن بالعمق والتعبير الصادق».

تجمعت رابطة الشابات من النساء لأول مرة في ولاية الجزيرة تحت راية الطريقة القادرية العركية على يد المرشد المربي الشيخ عبدالله الشيخ أحمد الريح والشيخ عبدالباقي ليصبح من أهدافها الخاصة تربية المريدة على ذكر الله تعالى بدءا بالذكر الجماعي حتى تصبح المريدة متأهلة لمباشرة الذكر الفردي، وأن تستفيد ممن سبقها في الطريق وتسير على نهجه في مكابدة النفس وتأديبها وانكسارها لمخالفة إبليس اللعين، ومن أهدافها العامة التقارب والتآلف والمشاركة في السراء والضراء وتثبيت الدين بالالتفاف حول ذكر الله والصلاة على رسول الله صلى الله عليه وسلم، ونشر مبادئ الطريقة القادرية العركية وتوعية النساء بأمور دينهن ودنياهن وتقوية أواصر الإخاء الصوفي بينهن وزميلاتهن في أفرع الطرق الصوفية الأخرى.

وبما أن التصوف هو صفاء للقلب، نجد أن المرأة بطبيعة تكوينها الخلقي قد خصها الله بقلب صاف مملوء بالمحبة والصدق والإخلاص، وتلك هي الشروط الأساسية للتصوف، لذلك لا توجد أي صعوبة أو مشكلة في سلوك المرأة الشبابية للطريق الصوفي «ومن سابقاتهن في هذا المجال الطيب» رابعة العدوية وهدية بنت الشيخ عبدالله العركي وأم حسون والدة الشيخ دفع الله المصوبن وكثيرات ممن لا يعلم عددهن في الساحة الصوفية في وسط السودان.

روابط الأخلاق والجمال الشبابية في الإنشاد الصوفي في السودان

هنالك من الصفات والمميزات الفطرية التي تتعلق دائما بالإنسان منذ ظهوره في الحياة، ويظهر تأثيرها فيه بصرف النظر عن طبيعة الواقع الذي يعيش فيه، فالعلوم الحديثة لها أهميتها البالغة في دور المؤثرات بطبيعة الفنون الوراثية على سلوك الأفراد في داخل كل المجتمعات العربية والسودان الذي نعيش فيه الآن، فيتعلم الفرد منها أصول الفنون الإسلامية في العالم العربي التي تصل إلينا من خلال المهارات الفنية والعلمية، فتتيح لنا فرصة الإضافات الجديدة على الموروث الثقافي في الغناء الصوفي في السودان ومواقع الدول العربية والإسلامية، فإذا ما ظل الإنشاد الصوفي في السودان على صيغه وقوالبه المعتادة فيه ولم يتجدد مع حركة الحياة الإسلامية في السودان والعالم العربي والإسلامي، فإنه قد لا يرى تطورا في المستقبل ويحافظ على مستواه التقليدي كما هو عليه الآن.

من هذا المنطلق، كان لابد من وجود المنشد الصوفي الناجح المهتم بإنشاد الأبيات الصوفية الجديدة المشبعة بالألوان اللحنية المعطرة ذات الطبقات الصوتية التي تتوافق مع المنشدين من فصيلة الشباب، بعيدة عن جو ألوان الإنشاد المعتاد تكراره في السودان، فهو أمر يضمن للمنشدين من الشباب تحقيق النجاح وتشجيع الأرضية الصوفية ليصبح هذا المشروع الناجح تحت تأثير تلك الجهة، فتكونت بعض الفرق الشبابية الغنائية الخاصة بالإنشاد الصوفي، وكانت في بدايتها فرقة ثمارق للإنشاد الصوفي بمدينة أم درمان، وفرقة محمد شاطوط الخاصة بإنشاد السمانية القادرية في مدينة واد مدني، وفرقة الشيخ عبدالرحيم البرعي شيخ الطريقة السمانية القادرية بقرية الزريبة غرب السودان، هذا إلى جانب بعض المطربين الدنيويين الذين استخدموا كلمات الغناء الصوفي ويؤدونه في المناسبات الدينية بكامل فرقهم الموسيقية، أمثال المطرب الصاعد صلاح بن البادية والقليل من الشباب والشابات الملتزمين ببعض الطرق الصوفية أو من أحد بيوتها.

فتلك الجماليات التي عطرت ألحان الأبيات الدينية وزحفت كلماتها على الألحان الصوفية بالألحان الخماسية، جاء تعبيرها أن حركة الشباب هي دعوة في سبيل الله سبحانه وتعالى وتمجيد لرسوله محمد صلى الله عليه وسلم، فلابد من أن تأخذ في اعتبارها حاجة كل المسلمين بوجودهم في الحاضر، مما يستدعي قدرا كبيرا من التطور في تناول الوسائل المعرفية التي هي ثمرة إزدهار لاكتشاف الحياة الصوفية الشبابية، التي فتحت لنا باب المعرفة والازدهار بوحي جمالي، لما اتصفت به عن القرون السابقة، التي دخلت فعاليتها هذه المرة مع الشباب الصوفي من الجنسين بانسجام تام مع الطبيعة البشرية، بتجديد نهضة وسائلهم الجديدة في السودان التي غطت على بعض الطرائق الفنية المتوارثة.

من هنا، ارتقت وتجددت فنون التصوف الشبابية بمختلف أنواعها وضروبها حتى أصبح العمل فيها رسالة جديدة ذات مضمون فني، وذلك بمعنى أن الفن الصوفي الشبابي قد أصبح شرطا من شروط التلاقي، أي أن الفن الصوفي الإسلامي في حياتنا بحضوره الشبابي قد أصبح أكثر وضوحا في حركة تجديد نشاط الشباب الصوفي في السودان، مع تفاصيل المشاهد الشبابية في جمالية الذكر الجماعي الصوفي وأصول التصوف لما فيه من نتائج لجهد كبير من حركة الشباب الصوفية، فكل الذي أصبحت مشاهده الآن في الذكر الجماعي الصوفي هو الجمال الفني فكرا وأدبا وسمعا، نحو ما يقابله من فنون التصوف الإسلامي السابق له، ونجد أن معانيه قد تحققت في مقامات الكثير للشباب الناضج من فصيلتي الشبان والشابات في السودان.

نتائج الدراسة

تنتهي هذه الدراسة إلى عدد من النتائج الجيدة التي تتعلق بالتصوف ودوره مع حركة الشباب في السودان، وخرجت بالنتائج الجديدة الآتية:

1 - اهتمام الشباب الصوفي بضرورة تنشيط الإنشاد الصوفي باستخدام كلمات الإنشاد الصوفية اللحنية بمصاحبة الآلات الموسيقية العربية والغربية اللحنية منها والإيقاعية، مع ضمان المحافظة على سلامتها وتوظيف قدراتها على التعبير الجمالي وإبراز قيمتها الفنية ودورها الحضاري السليم في خدمة الإنشاد الصوفي في السودان أسوة بما يستخدم في بعض الدول العربية والإسلامية.

2 - التزام الشباب الصوفي في الحياة العامة على الزهد في ملذات الحياة والانصراف إلى الجاد من أمورها، وتحقيق الحرية التي تتمثل في ارتفاع الإنسان فوق شهواته وأهوائه بمحض إرادته لتكون دافعا له للعمل والجد في الحياة، فكثير من المسلمين اليوم زهاد وبحاجة إلى تصوف إيجابي يتغلبون به على ما أصاب حياتهم من جفاف.



ينتشر الصوفيون في السودان بكثرة

نقاد ومسرحيون يقاربون تجاربه ويخطون اتجاهاته

المسرح العربي .. مسيرة تتجدد



يحمل كتاب «المسرح العربي مسيرة تتجدد» الرقم 87 في سلسلة كتب مجلة «العربي»، وهي السلسلة التي أسهمت في إلقاء الضوء على عدد من الأسئلة والإشكالات التي تهم الثقافة العربية المعاصرة. كتاب «المسرح العربي مسيرة تتجدد» وفق د. سليمان إبراهيم العسكري، يقدم مجموعة من المقالات المنتقاة من بين تلك التي نشرت في مجلة العربي خلال العشرين عاما الأخيرة، وتحديدا بين العامين 1990 و2011، وتكمن أهمية هذه المقالات في كونها تلقي الضوء على التطورات التي طالت المسرح العربي خلال فترة العشرين عاما الماضية. ويأتي هذا الكتاب في وقت أمسى المسرح تتهدده مخاطر حقيقية في عالمنا المعاصر، جراء تطور وسائل وأشكال الاتصال بما أثر بشكل جذري في طرق التلقي والاستجابة والتفاعل بين الفن والمجتمع، لقد دفعت الإنترنت طرق تلقي الفرجة المسرحية إلى التحول، وبهذا يتحول المسرح من كونه تجربة كلاسيكية فنية حية تنخرط فيها مجموعة من الممثلين مع مجموعة من المشاهدين داخل فضاء واقعي، هو خشبة المسرح، إلى تجربة مختلفة يغيب عنها التواصل الفعلي الحر، فكيف يؤثر هذا الوضع الجديد في المسرح وفي فناني المسرح ومشاهديه والتأليف للمسرح؟ عن هذه الأسئلة وغيرها، يسعى الكتاب للإجابة من خلال استعراض وقراءة ونقد عدد من التجارب المسرحية.

عبدالحق ميفراني
ناقد - المغرب

المحور الأول:
هوية المسرح العربي

يطرح الناقد حسن عطية سؤالا جوهريا «المسرح العربي، هل تعرف هويته؟»، مؤكدا أن المسرح العربي في بداية القرن العشرين ولد تجريبيا وعاش عقودا طويلة يعاني التجريب، ولم يصل إلى «مرفأ آمن». واليوم بالنسبة إلى الناقد حسن عطية يحتضر المسرح العربي بعد أن أجبر على أن يعود إلى التجريب الشكلي والابتعاد عن جماهيره، وفقدان قيمة الكلمة المعبرة، والضياع في صخب المسرح الصوتي، وزحام المسرح الحركي، وبالونات المسرح التجريبي المفرقعة، تثير دراسة الناقد حسن عطية هوية المسرح العربي باعتباره سؤالا ملحا.

ويطرح الناقد رياض عصمت «أثر ألف ليلة وليلة في المسرح العربي» فقد كانت «ألف ليلة وليلة» منبعا رئيسيا للإلهام، بحيث انعكس تأثير الكتاب الأسطوري بوجه خاص على المسرح منذ منتصف القرن الـ 19 إلى الآن. ويعترف الناقد رياض عصمت أن مشكلة المسرح العربي عبر تاريخه القصير هي الانقطاعات التي تخللت حركة نموه، ومن علائم الأزمة البحث عن هوية ثقافية درامية، فمن المسرحيين من حاول استيعاب التراث واستلهامه، ومنهم من التزم سياسيا بتطرف، ومنهم من اتبع حداثة الاتجاهات الأجنبية الشائعة في الخارج. إن مسرحة «ألف ليلة وليلة» هي بحث دؤوب عن شكل جديد يعبر عن روح الأصل، وتقدم مشروعا لمسرحية عربية البناء، من دون أن نتجاهل إنجازات المسرح الحديث.

وتقدم الناقدة نسرين رشدي «المسرح والأوبرا، عالمان لا يلتقيان» بين الانفعال الدرامي والغناء موتا، وتشير في البداية إلى أن بين العرض الدرامي والعرض الموسيقي الأوبرالي علاقة انتماء شرعي بقدر ما بينهما من اختلافات في مادة العرض ونوعية المؤدين وأسلوب الأداء ونوعية المشاهدين وميكانيزمات التلقي. فبينما تنتمي مادة العرض أو النص الدرامي إلى جنس أدبي ينتمي العمل المسرحي الأوبرالي إلى فن الموسيقى في الدرجة الأولى، على الرغم من وجود عناصر العرض المسرحي ذاته وأهميتها في تحقيق متعة المشاهدة التي هي أساس العرض المرئي.

الناقد اللبناني عبيدو باشا يصرح بضعف المسرحيات العربية، إذ لا تراث ولا حداثة، فهي مسرحيات من دون هواجس ومن دون ذاكرة، وكأنها حرب الفوضى والضياع. وهكذا يسم عبيدو باشا تجربة المسرح العربي راهنا، فهو يقين بل يضحي شكاكا، وحتى الجيل الجديد من الشباب أمسوا أكثر يقينا لأنهم يفتقرون إلى الوعي التاريخي ويعيشون في زمن فارغ تماما من الأفكار، يعمق الناقد اللبناني من صوره السوداوية حول التجارب المسرحية العربية حتى يجردها من هويتها وخصوصيتها ومبادئها وأساليبها.

الفنان اللبناني نبيل أبو مراد يكتب عن الشكل الملحمي في المسرح الرحباني: بين أرسطو وبريشت، وينوه منهجيا منذ البداية باعتبار الملاحم بمجملها قصائد شعرية مطولة جمعت بين المخزون الشعبي والتراثي والميثولوجي للشعوب، أما المسرحية فشروطها مختلفة بشكل جذري لأنها فن مشهدي، والمسرح التاريخي ليس مسرحا ملحميا بالضرورة. ويرصد الفنان اللبناني وشائج ونقط التقاطع بين المسرح الرحباني والشكل الملحمي البريشتي من خلال نقاط حددها بريشت لمسرحه الملحمي، هذه النقاط من التلاقي بين المسرح الملحمي والرحباني تختلف عن المفهوم الأرسطي للشكل الملحمي، وتقترب من المسرح الملحمي حسب ما حدده برتولد بريشت.

الكاتب المصري خالد سليمان يخط أيام المسرح من قرطاج من خلال الحب والتحدي وروح المغامرة، وهو تجميع يستقصي فعاليات إحدى دورات قرطاج الـ 12 ببعدها الأفريقي وتجذرها العربي والإسلامي.

المحور الثاني:
تجارب مسرحية عربية

يفتتح المخرج المسرحي المصري محبوب عبدالله هذا الباب بدراسته حول المسرح الكويتي «من لحظة الولادة.. إلى مرحلة النضج» وفي إشارته إلى التجربة المسرحية الكويتية يستدعي الرؤية التوثيقية للدكتور محمد حسن عبدالله (1976) الذي استطاع أن يرصدها باجتهاداته العلمية، مرحلة البدايات التي ترجع إلى أكثر من ثلاثين سنة خلت. إذ حدد هذه المدة في العام 1987 أي أن الحركة المسرحية ترجع الى أكثر من أربعة وخمسين عاما، وقد عبر مرحلتين متميزتين، الأولى مرحلة الارتجال والتجريب، لا نجد عنها وثائق مكتوبة أو مسموعة أو مصورة غير صفحات قليلة روى فيها الفنان الراحل محمد النشمي أهم شخصية في تلك المرحلة. ويشير الناقد محبوب عبدالله إلى أنه من الصعب وضع تاريخ يمكن اعتباره بداية لحركة المسرح الكويتي ويقسمها إلى قسمين، مرحلة اللاشيء، ويعني بها الفترة التي كان المسرح فيها مدرسيا، وتلحق بها فترة الارتجالات التي امتدت إلى العام 1960، حيث قدم المسرح الشعبي أول مسرحية كويتية مكتوبة هي مسرحية «تقاليد» لصقر الرشود، بعدها تبدأ مرحلة الثانية مع تأسيس

المسرح والأوبرا: عالمان لا يلتقيان - بقلم نسرين رشدي

المسرح العربي، هل تعرف هويته؟ - بقلم حسن عطية

الشكل الملحمي في مسرح الرحباني: بين أرسطو وبريشت - بقلم نبيل أبو مراد .

حياة الفهد: فنانة في مجتمع الحجب والحجاب - بقلم د. سليمان الشطي

المسرح الوطني وقدوم الفنان العربي الراحل زكي طليمات، وأسهم تأسيس المسرح العربي في تثبيت وجود المسرح في الكويت. كما أسس مشروعا تعليميا هو معهد الدراسات المسرحية، وهي المرحلة التي أنجبت جيلا من المسرحيين مثل مريم الصالح ومريم الغضبان وحياة الفهد وسعاد العبدالله وخالد النفيسي وحسين عبدالرضا وسعد الفرج وحسين الصالح وصقر الرشود وعبدالعزيز السريع وفؤاد الشطي وأحمد الصالح وعلي المفيدي وجاسم النبهان ومحمد المنصور ومنصور المنصور وعبدالأمير التركي وغانم الصالح. وجود زكي طليمات في دولة الكويت جاء لتحريك وتفعيل المسرح، وتقنين حركة مسرحية علمية أكاديمية احترافية، بمعية أخويه الكويتيين الراحلين حمد الرجيب وأحمد العدواني، كما أسهم الفنان الراحل صقر الرشود الذي كتب وألف وأخرج ومثل للمسرح مع رفيق دربه عبدالعزيز السريع، وكانا معا أسسا فرقة مسرح الخليج ومع إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية في العام 1973 وتحوله إلى مركز إشعاع للفن المسرحي بالخليج ككل. وانتهى المسرح الكويتي إلى تشكيل أربع فرق مسرحية: المسرح العربي، مسرح الخليج العربي، المسرح الشعبي، المسرح الكويتي.

الناقد نديم جرجورة تناول واقع المسرح اللبناني من نقطة ما يعيشه هذا المسرح من حالة الالتباس، ولعل المأزق السياسي والاجتماعي الذي يعيشه لبنان قد أثر بشكل أساسي في مستويات الإنتاج الثقافي العام، وعلى الرغم من الحراك المسرحي اللافت فإنه لا يعبر عن غنى فعلي يرفد الثقافة اللبنانية بامتداداتها العربية بمعين تجديدي حقيقي. المسرح السياسي فشل في استكمال حضوره فأصبح مسرحا طائفيا ضيقا، وانتهى المسرح الشعبي مع رحيل صاحبه حسن علاء الدين «شوشو»، لتبقى تجربة مسرح الحكواتي التي أسست نمطا تعبيريا مخالفا للمألوف، ظاهرة لافتة في تجربة المسرح اللبناني أضيف لها في سنوات التسعينيات الشانسونييه والفودفيل.

الكاتب المصري خالد سليمان يقدم لنا تجربة المسرح الحر في مصر، والتي جاءت للتخلص من سيطرة الدولة، أما الناقد المغربي سعيد الناجي فطرق دقات على خشبة المسرح المغربي، مركزا في البداية على الدينامية التي يشهدها هذا المسرح نهاية الألفية الماضية ومطلع الألفية الجديدة، وذلك نابع من سياسة مسرحية جديدة سمحت للمسرحيين بالاستفادة من دعم الدولة، كما ساهم بروز فاعلين مسرحيين جدد إضافة إلى تراكم مسرحي غني ومتألق تمثل في تجربة مسرح الهواة (ذاكرة المسرح المغربي) إضافة إلى النضج الملحوظ للنقد المسرحي بالمغرب، فقد أدى إلى ظهور حساسيات جديدة وتجربة المسرح الاحترافي، وقد أسهم المعهد العالي للفن المسرحي بمد المسرح المغربي بكوادر جديدة بموازاة حيوية الممارسة المسرحية الجامعية. عموما، يعرف المسرح المغربي حيوية مشهودة وحركية يتطور من خلالها نحو ترسيخ ممارساته في بنية التبادل الثقافي بالمغرب.

المسرحي عبدالمجيد شكير تناول المادة التراثية في المسرح المغربي معتبرا أن المسرح المغربي لا يبتعد كثيرا من حيث أسئلته الإشكالية عن المسرح العربي، ذلك أنه بدوره قد طرح ضمن إشكالية الهوية والنشأة والوجود، لقد كانت المادة التراثية حاضرة في الممارسة المسرحية منذ سؤال النشأة، وصاحبت كل مسارات النقاش المغربي في مختلف سياقاته سواء النظرية أو الإبداعية.

يعود بنا الكاتب اللبناني عبيدو باشا إلى تجربة الرحباني أو المسرح الغابة. انطلاقا من تجربة المسرح الريفي للرحابنة إلى أن أضحى «مسرحا/ مسرحا»، لأن المسرح مديني وابن المدينة، اهتم الرحباني بالتعبير عن جوهر الفكر بالتعبير الأصيل وبالأسلوب البسيط لقد قدم منصور الرحباني إنتاجا مسرحيا ضخما في المسرح، وأحدث انقلابا في فنية المسرح وقاد بذلك حركة تجديد.

المحور الثالث:
من أعلام المسرح العربي

يفتتح الكاتب الكويتي سليمان الشطي هذا الباب ببورتريه الفنانة حياة الفهد أو كما وسمها بـ «فنانة مسرحية في مجتمع الحجب والحجاب» الفنانة الكويتية الرائدة التي دخلت مجال التمثيل في العام 1963، ويتوقف الفنان اللبناني نبيل أبو مراد عند تجربة الفنانة فيروز بطلة مسرح الرحباني التي أسهمت في بروز المسرح الدرامي الشعري، وأفضى إلى تشكيل المسرحيات الدرامية المتكاملة للرحابنة. الكاتب المغربي أحمد شرجي رصد تجربة أحد رواد المسرح المغربي والعربي الطيب الصديقي الرائد المسرحي من خلال مقولة أثر التجربة الفرنسية في المسرح المغربي، الطيب الصديقي أو عراب المسرح الشعبي في الوطن العربي والذي تشرب بطروحات المخرج الفرنسي جان فيلار والتيارات الحديثة، ويأخذنا الناقد الجزائري لخضر منصوري إلى المظاهر الأرسطية في مسرح عبدالقادر علولة كأحد ألمع رجالات المسرح الجزائري كتابة وإخراجا وتمثيلا، لتجربته الغنية التي امتدت أكثر من ثلاثين سنة. ويقربنا الكاتب بغداد أحمد بلية من تجارب مسرحية جديدة في الجزائر، مجموعة من المسرحيين دخلوا مجال التجريب بحثا عن شكل مسرحي جديد نابع من البيئة ومتأثرا بالتراث. أما الناقد السوري فايز الداية فقارب المسرح داخل المسرح عند وليد إخلاصي، الذي كان هاجس التجريب والبحث عن أشكال للمسرحية مصاحبا له في رحلة التأليف التي بلغت 54 عملا قوامها بث الوعي والتعبير ومحاربة الطغيان. الكاتب المصري أشرف أبو اليزيد قارب تجربة كويتية حديثة، المسرحي الكويتي سليمان البسام على مسرح الكون أو قصة هاملت وأخواتها، وهي المسرحية التي طافت القارات الأربع وقدمت باللغتين العربية والإنجليزية.

مكتبة «الفنون»

إعداد : عماد جمعة
صحافي - الكويت

السجاد الشرقي: دراسة تاريخية وفنية

حظي كتاب «السجاد الشرقي: دراسة تاريخية وفنية» للكاتبين إياد وحنان أبو شقرا... بتكريم كويتي رفيع المستوى، وذلك بعد حصوله على جائزة أفضل كتاب في العام الماضي في المسابقة التي تنظمها سنويا مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.

وسلم صاحب السمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح الكاتبين إياد وحنان أبو شقرا ونخبة من الأكاديميين والمفكرين والعلماء والكتاب جوائزهم في قاعة سلوى في فندق مارينا، بحضور سمو ولي العهد الشيخ نواف الاحمد الجابر الصباح ورئيس مجلس الامة علي فهد الراشد ورئيس مجلس الامة السابق جاسم محمد الخرافي وكبار الشيوخ، ونائب رئيس الحرس الوطني الشيخ مشعل الاحمد الجابر الصباح، وسمو الشيخ جابر المبارك الحمد الصباح رئيس مجلس الوزراء والنائب الاول لرئيس مجلس الوزراء وزير الداخلية الشيخ احمد الحمود الصباح، ونائب وزير شؤون الديوان الاميري الشيخ علي جراح الصباح وكبار المسؤولين في الدولة، ومدير عام مؤسسة الكويت للتقدم العلمي الدكتور عدنان احمد شهاب الدين واعضاء مجلس ادارة المؤسسة.

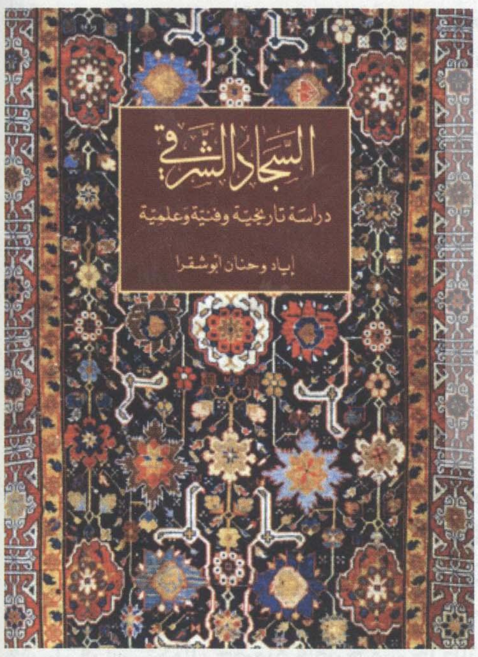
و«السجاد الشرقي: دراسة تاريخية وفنية» صدر عن دار الساقي في بيروت، ويضم متابعة حثيثة لفن صناعة السجاد في الشرق، ومراحل تطوره في بلدان عدة، مرورا بلوازمه وتقنيّاته، وانتهاء بالتصاميم الفنيّة التي تشمل النقوش والزخارف. وطريقة تمييز الرديء من الجيد، ونصائح تطيل عمر السجادة وتعلم كيفيّة تنظيفها وصيانتها.

والكتاب يقع في 357 صفحة من القطع الكبير، ومنفذ في طباعة فاخرة، ويعد من الكتب المحكمة في مجال السجاد الشرقي، وهو الأول من نوعه باللغة العربية الذي لم يترك مؤلفاه أمراً ذا صلة بالسجاد الشرقي إلا وتحدثا عنه.

ومن المناطق التي يغطيها الكتاب... العالم العربي وتركيا وإيران والقوقاز وأفغانستان وباكستان والهند والصين.

ومن أجواء الكتاب:

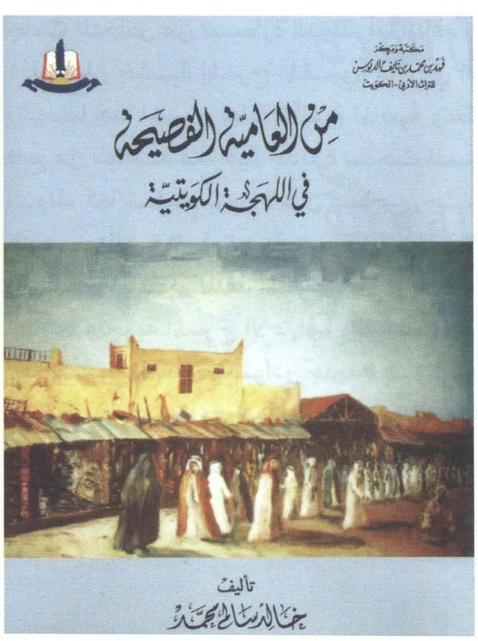
أورد ابن خلدون والمسعودي وياقوت الحموي والاصطخري وأبو الفرج الأصفهاني وابن خوقل والثعالبي وابن عبده والجاحظ وغيرهم معلومات قيمة عن هذه الصناعة وأماكن ازدهارها. ومما ذكره ياقوت الحموي (1178 - 1229م/574 - 626 هـ) في «معجم البلدان»، مثلا ان السجاد المحفور الفاخر كان يصنع في طبرستان ولاسيما في مدينة آمل Amol، مع ملاحظة أنه لا يشير الى مكانة كل من مدن اصفهان وتبريز وكرمان في هذا المضمار، بل يكتفي لدى ذكر صناعة اهل كاشان (قاشان) بالاشارة الى شهرتها بصنع الغضائر أي الخزف «القيشاني أو القاشاني». كما أشار الى صنع «بسط جليلة» في تبسة (اليوم في شمال شرق الجزائر).



من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية

صدر للباحث خالد سالم محمد كتاب بعنوان «من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية»، ويتحدث فيه عن الكلمات الكويتية ذات الأصول الفصيحة، وهو تكملة لبحوثه في مجال اللهجة الكويتية، حيث صدرت له عدة مؤلفات في هذا المجال، وضم هذا الكتاب حوالي ستمائة مفردة فصيحة متداولة في اللهجة الكويتية منذ القدم، ليقوم المؤرخ خالد سالم برصدها وإرجاعها إلى أصولها العربية الفصيحة من خلال المراجع والمصادر اللغوية القديمة والحديثة.

وجاء الكتاب في 218 صفحة من الحجم المتوسط، وهو الكتاب الثاني من سلسلة «تراثنا» الصادرة عن مركز فهد بن محمد بن نايف الدبوس للتراث الأدبي، بالتعاون مع رابطة الأدباء الكويتيين. وتأتي هذه السلسلة الأدبية لتخدم التراث العربي العريق من خلال طباعة مؤلفات متميزة لأساتذة مبدعين من أعضاء رابطة الأدباء الكويتيين الذين كتبوا عن جوانب متنوعة من هذا الإرث العظيم، وتعد هذه السلسلة باكورة إصدارات لجنة التأليف والنشر التي يرأسها الباحث أ. طلال الرميضي.



حياة في السينما

عن دار مدبولي في القاهرة صدر كتاب جديد يحمل عنوان «حياة في السينما» للناقد السينمائي المصري أمير العمري. يقع الكتاب في 280 صفحة من القطع الكبير، وقد تضمّن فهرس الكتاب مقدمة وافية، فيما انضوى المتن تحت ثلاث محطات رئيسة سنتوقف عندها تباعا. أما خاتمة الكتاب فهي ملحق يوثق فيه العمري ندوة جمعية النقاد حول مهرجان القاهرة السينمائي الأول العام 1976، إضافة الى ملحق بتسع وعشرين صورة تذكارية، بعضها مع مخرجين ونقاد سينمائيين وصحافيين عرب وأجانب، وبعضها الآخر ملصقات أو لقطات من بعض الأفلام التي توقف عندها سواء بالتلميح العابر أو بالتحليل المعمّق.
لم يشأ العمري أن «يجنّس» هذا الكتاب أو يُخضعه إلى نوع معيّن من الكتابات أو الأساليب المتعارف عليها، فهو مزيج من المذكّرات والشهادات واليوميات والمحاورات التي تجمع بين الهمّين الثقافي والسينمائي في آنٍ معا. وعلى الرغم من أن بعضا من جوانب هذا الكتاب هو سيرة ذاتية فإنّ العمري حاول أن ينأى بنفسه عن هذا التوصيف بحجة أنه «لا يريد أن يكون محورا للوقائع والأحداث، بل شاهدا عليها أو مُساهما فيها».

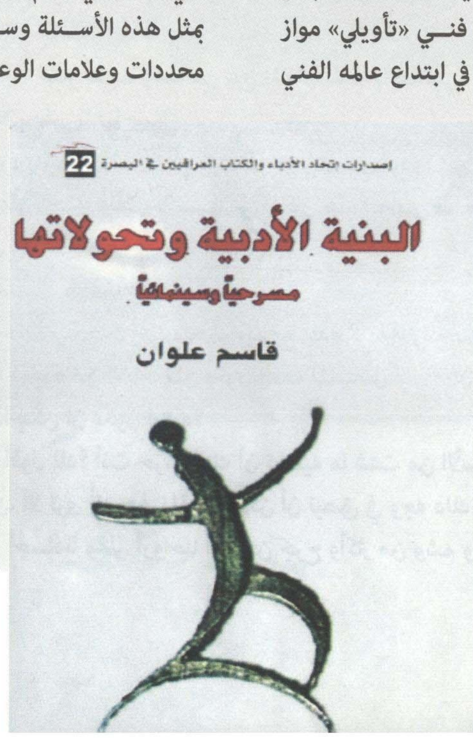
وحينما قرأت الكتاب قراءة متفحصة واستمتعت به أيما استمتاع وجدت أنه نوع من الكتابة «السيرية» القارّة وغير المتعينة، أي التي لم تتخذ شكلا ما بعد، وإنما ظلت تتأرجح بين الأنواع الأدبية الأربعة المُشار إليها سلفا، ففيها كثير من المذكرات التي تمتد من أواخر الستينيات من القرن الماضي وحتى الوقت الحاضر، كما أنها تتضمن شهادات محايدة وغير محايدة في آن معا.
تزخر مادة الكتاب أيضا باليوميات التي تمحورت حول مهرجانات عربية وعالمية مهمة. أما المحاورات فأعني بها ذلك السجال الدائم الذي كان دائرا بين العمري وأنداده من المخرجين الذين يصنعون أفلاما جادة تفضي الى تراكم الوعي، وتنشد الى تغيير الذائقة الجمعية للناس. والحوار المعمق الذي كان يستعر بينه وبين النقاد والمثقفين المصريين والعرب على مدى أربعة عقود بالتمام والكمال.
يتألف متن الكتاب مبدئيا من ثلاثة أقسام وهي «تجارب وحكايات شخصية»، «شخصيات» و«في لجان التحكيم والمهرجانات». وسنتعرف في كل قسم من هذه الأقسام الثلاثة على جانب من جوانب شخصية الناقد السينمائي أمير العمري التي تنطوي على مهيمنات بصرية وفكرية وثقافية يمكن تلمّسها منذ بدايات ولوجه إلى عالم الأدب والفن بمفهوميهما الواسعين.



فشخصية أمير تتجاوز حدود الناقد السينمائي إلى شخصية الأديب المبدع والمنظر الذي يمكن له أن يشتغل في أي حقل فكري يروق له، فعدته النقدية واضحة ولا غبار عليها، ولكن اللافت للنظر أن جملته الأدبية تتجاوز الإطار النقدي، لتقفز إلى حدود الإطار الأدبي الإبداعي الذي نستمتع بقراءته، وهذا ما أضفى على هذا الكتاب بُعدا جماليا يتلاقح فيه النقد والأدب، وتتماهى فيه المذكرات مع الشهادات.

البنية الأدبية وتحولاتها – مسرحيا وسينمائيا

صدر كتاب «البنية الأدبية وتحولاتها – مسرحيا وسينمائيا» للفنان قاسم علوان، عن اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين، وقدم للكتاب عميد أكاديمية الفنون الجميلة الأستاذ الدكتور عقيل مهدي يوسف قائلا: يعالج الكاتب قاسم علوان موضوعا جديرا بالتحليل في عالم السينما، فلايزال مفهوم «تحولات البنية الأدبية للنص» يشكل تحفيزا نقديا مثمرا في الدراسات النظرية والتطبيقية في كل من السينما والمسرح. ولارتباط صناعة الفيلم بالعلم وتطوره ولعلاقة العرض بالنص، فان تحولات البنية الأدبية اتخذت مسارات متباينة، لا على صعيد الأعداد والاقتباس وسواها، انما تجاوزت النقل المباشر الى صناعة خطاب فني «تأويلي» مواز للمرجعية الأدبية الأصل، سواء في لغته وأدواته وأساليبه أو في ابتداع عالمه الفني الخاص. يتابع المؤلف مخرجين عالميين في السينما، وعراقيين في المسرح، بوعي يخص تلقيه المستقل ولا يخشى الاختلاف والمغايرة. سنتابع قراءته للمنجز الفني منذ لافتات السينما الصامتة حتى استعارات جون هيوستن المذهلة التي خرجت برواية «موبي ديك» لمؤلفها هرمان ملفيل عن نسقها الأدبي، لتكون حافلة بمرجعيات ثقافية متنوعة، وبمعالجة سينمائية خاصة، كما يذكرنا المؤلف بمنجز المخرج الإسباني السريالي بونويل في فيلم «روح ليونارا» الذي انزاح عن مرجعيته في ثلاثية الحب والحياة والموت.. التي وفرتها قصة إدغار ألن بو، بعالم فيلمي حافل بالغرائبية وبأصوات بشرية وصهيل حصان وصفير تنفثه ريح عاصفة.
هل يمكن ربط الكاميرا بقذيفة مدفع؟
كيف تتحول الاستعارات من محاكاة تصويرية للهيروغليفية إلى تكوين لقطات ما؟
كيف هو المونتاج الذهني عند إزنشتاين؟
ما التحول في بنية «المحاكمة» للروائي كافكا عند المخرج السينمائي أرسون ويلز؟
كيف ترنحت رواية ناباكوف «لوليتا» عند تحولها إلى فيلم؟
ما علاقة السرد بوجهة النظر الذاتية للمخرج؟ هل باتت بنية «روميو وجولييت» هي نفسها في فيلم روبرت وايز؟
بمثل هذه الأسئلة وسواها في حقل السينما يتابع المؤلف مسرحيا ما أنجز من محددات وعلامات الوعي الجمالي الهادية فكريا وأسلوبيا للمخرج المسرحي العراقي.



وضم الكتاب الذي يقع في 53 صفحة الأقسام التالية، في إشكالية النقل الأدبي للسينما، مصادر قاسم محمد المسرحية، محاولة لتحديد معنى المصطلح.. النص السينمائي أو السيناريو، الرواية على المسرح.. الشّباح.. الرواية والمسرحية، الحب والحياة والموت في روح ليونارا، «ملحمة جلجامش» ليست مسرحية، موبي ديك الرواية، الفيلم، ألف رحلة ورحلة.. رحلة الفكر في وادي الأساطير، ظاهرة الاقتباس في السينما المصرية.
وقاسم علوان رئيس قسم المسرح في معهد الفنون الجميلة في البصرة حاليا ويكتب في النقد المسرحي والسينمائي منذ العام 1974 حتى الآن.

حوار مع ظلي

تقـول ماريا للملك في مسرحية «الملك يحاضر» للكاتب المسرحي يوجين يونسـكو: «يـا عزيزي يا ملكي، ليس هناك ماض، وليس هناك مستقبل، قل لنفسك يوجد حاضر حتى النهاية، وكل شيء حاضر، فلتكن أنت حاضرا».

أما أنا، فلي حوار طريف مع السـيد ظلي، الذي دخل عالمي في غفلة مني، أو دخلت عالمه. لسـت أدري. والذي تسـلل إلي من إحدى كتاباتي الإبداعية أو الفكرية التي تحمل عنوان «الرحلة البرشـيدية» لقد وجدته يلقي محاضرة في موضوع الزمن، واسـتمعت باهتـمام كبير لذلك القائـل الذي قال، والذي لم يكن سـوى ظلي الذي يضاعفني، أو أضاعفه، لقد قال للسـادة الحاضرين:

«رجاء..لا تبصقوا على المستقبل يا رفاقي»

وسألته، بعد أن انفض الجمع، وبعد أن التقيت به خارج فضاء الجامعة:

ـ لماذا. بنظرك يا سيدي الظل المحترم. لا ينبغي أن نبصق على الماضي؟

فقال لي:

ـ لأن المستقبل دائما بريء يا صاحبي..

ـ سبحان الله، المستقبل بريء؟

ـ نعم، وسـوف يبقى كذلك إلى أن يتحقق في الواقع، سـواء في شكل أقوال أو في شـكل أحداث ووقائع، سيبقى بريئا إلى أن تثبت إدانته إدانة واضحة وصريحة..

ـ كل الناس في بلدي يرون عكس هذا تماما يا سيدي..

ـ لا تقـل يرون يا صاحبي، فهم عميان لا يبصرون، ولو كانت لهم عيون في وجوهـم وفي قلوبهم لرأوا بها، ولأدركوا أن هذا المستقبل بريء وطاهر ونقي، وأنه لا علاقة له بمعاناتكم، وقد تكون له علاقة بأوهامهم، ولكن الذنب ليس ذنبه..

ـ وهو ذنب من يا صاحبي؟

هو ذنب الواهمين الذين يخدعون أنفسهم، والذين يخدعون بعض الناس أيضا..

ألا تـرى معـي أنه لا يصح أن نخاصم الغائبين الأبرياء، ولا يحق لنا أن نحاكـم الأبرياء، ونحن لا نعرفهم ولا نعرف عنهم أي شيء؟

ـ نعم لا يصح.. ولكنه إذا حضر هذا المستقبل فإنه سيصبح حاضرا، ولن يظل اسمه المستقبل، وفي مثل هذا الحال يتغير كل شيء..

ـ هذا إذا حضر طبعا، وهذا هو عين المحال طبعا يا صاحبي، واعلم أن الحاضر لا يحضر أبدا..

أقلت لا يحضر يا صاحبي؟

ـ نعم، ويمكنك أن تسأل نفسك: هل حضر المستر غودو؟

ـ قد يكون حضر ونحن لا ندري.. وإذا كان هذا الحاضر قد حضر ومضى، ألا يصبح اسمه الماضي؟

ـ وحتى الماضي لا يمضي يا صاحبي..

ـ والمستقبل. ما قولك فيه؟

ـ هو أفق بعيد جدا، أفق متحرك وسريع جدا، كلما اقتربنا منه ابتعد عنا، وهو لا يمكن أن ندركه أبدا، وإذا افترضنا. جدلا أنا أدركناه في يوم من الأيام، فلن يكون اسمه المستقبل..

ـ وماذا يمكن أن يكون اسمه؟

ـ ماذا أقول لك؟ أنت حر، يمكنك أن تسميه ما شئت من الأسماء..

ـ ولكن، ألا ترى أنه. وفي المقابل. يمكن أن نبصق في وجه ذلك الماضي، الذي نعرف أنه قد مضى، والذي أتعبنا وعذبنا، والذي له على أجسادنا وعلى أرواحنا أكثر من جرح وأكثر من وشم وأكثر من علامة.

د. عبدالكريم برشيد

كاتب ومخرج ومنظر مسرحي.

رائد المسرح الاحتفالي في المغرب.

كتب عشرات النصوص المسرحية التي تُرجمت إلى عدة لغات.

يُعد من أهم نقاد المنطقة وله العديد من المؤلفات في النقد المسرحي.

يشغل منصب الأمين العام لنقابة الأدباء والباحثين المغاربة.

رسم وقصيدة

شعر: محمد محمد إبراهيم*

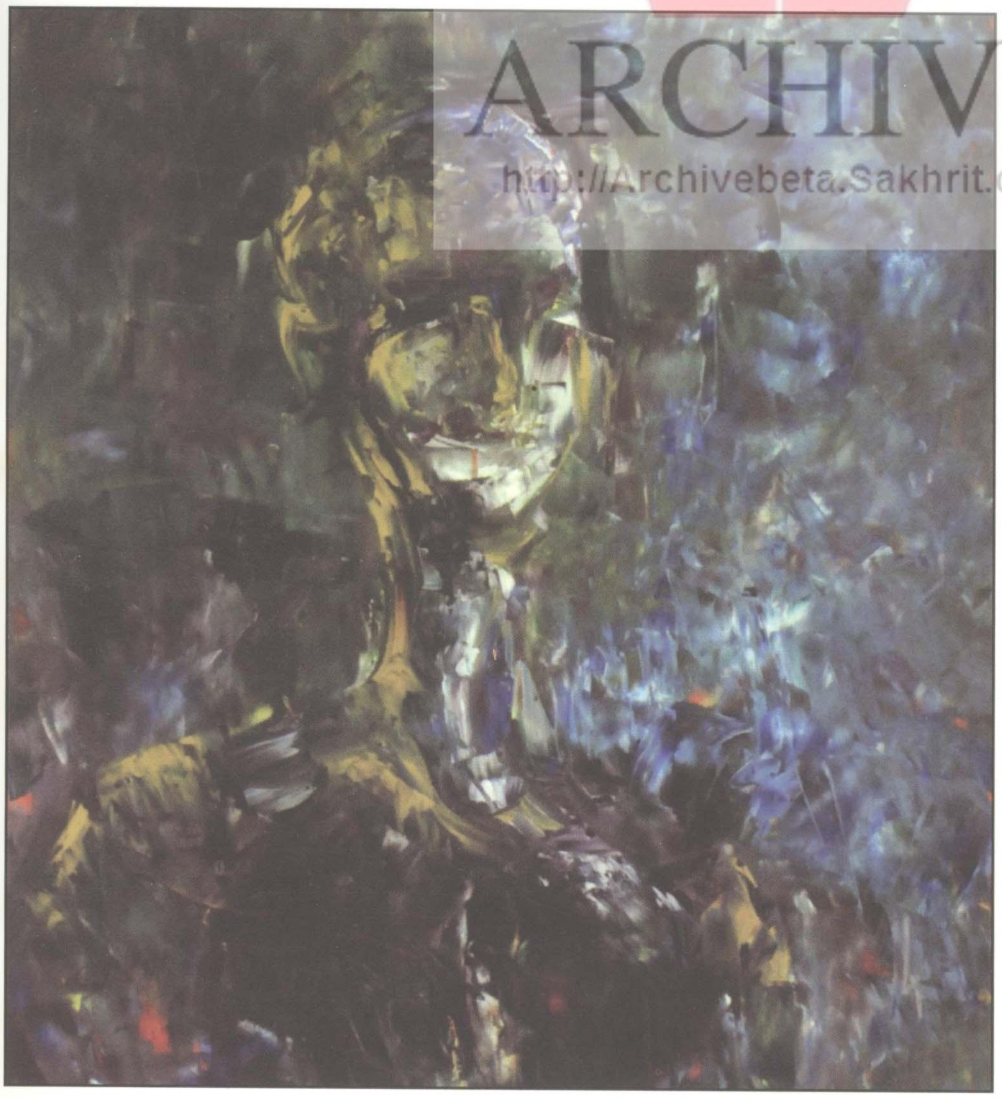
رسم: أحمد دشتي**

غابَ صُبْحُ القُرى

للمدينة وجه بألوان جرحي
وقافية لا يغالط أحزانَها قلقي
فما عدت أفقه أي الملامح ترغي أنينا
وأيهما الألم المستعار...
في مدار المدى
تاه صوتي لفاتنة أغمدت في دمي وجعي
وفي الأفق نصل الصدى
والمدينة كرب وحرب
وسكانها بين مستصرخ بالضجيج
وأعشى بقسوة قوم وأرصفة لا تلين
وآخر مثلي
على ألم من هوى ينحر الأمنيات
ويرقص من جرحه ضاحكا بين حين وحين
والليل فرقعة تستعيد الوصال إلى قهره
والأماني بوار
للمدينة لون رمادي قد خلفته الحرائق
من عهد عاد
صفير الرياح يقض مضاجعها والجهات
وجرم السياسة منتعلا للجرائد
والساسة المرجفون يخيطونها غزلا
كالقصائد
والكادحون يلوكونها جدلا في ضفاف الخرائب
والحرب تلوي ذراع الحوار.
غاب صبح القرى
واستدارت معانيه أسئلة في شروخ النهار.
كيف كنا؟!
وكانت شجون المواعيد مسرجة في جناح
طفولتنا
حيث كنا صغارا نبث الأغاني لصيف أطال
الغياب
فغنت له أمنيات الكبار.
غاب صبح القرى
حيث كنا طيورا
نلون أعشاش أحلامنا
وقرانا ترى الزارعين وأنظارهم
تتخطى علوا نجوم الليالي
وصيفا يخيط من الغيم ثوبا
وبشرى المواسم تبدي أساريرها للغبار.
غاب صبح القرى
حيث كان ضحى الحب
يقرع خلخاله للروابي
ومغني الصبايا
يدغدغ في كل منعطف شجنا
وللناي رجع له تورق النفس أغنية واخضرار.
غاب صبح القرى

حيث كانت خطى الصيف عاشقة
كنحيب اشتياق لناي المراعي
خطى الصيف هلت وما ابتل في ثغرها
غير روح ورائحة من عروق الشجيرات
أهدت قران الثريا تناسيمها بعد طول
انتظار.
غاب صبح القرى
حينها كانت الأرض شاهقة
والسماء يدثر أرجاءها الصفو والغيم
فاحتفلت في المدى
والصباح طري
وصيف الروابي قد بشر الزارعين
بفك الحصار.
غاب صبح القرى
حيث كان المدى

لا يراوغ إلا ضياء له في دم السائرين مدىً آملا
والتلال تزف تراجيع وقع المعاول من لغة
«الحاطبات»
والأماني ترتب أحلامها
والهوى شاهق في صدور المحبين للموعد
المشتهى.
والكهول لهم من تسابيحهم واحة من
وقار.
غاب صبح القرى
واستدارت معانيه غائرة في شروخ النهار
لا المدينة فكت طلاسم قسوتها
أو تراخت على شفة الأفق
فالمرجّى خائب
والنوايا سجينة عهر السياسة
والحقد يفتح عينيه في كل دار.



* شاعر – اليمن

** فنان – الكويت